جــامعة الــبصرة
كـلية الــتربيـــة
قسم اللغة العربية

# اتجاهات نقد النصّ الشعريّ

# في مجلة الأقلام

## ١٩٩٠ ـ ٢٠١٠

رسالة تقدم بها الطالب

منتظر عبد الخضر ساجت

إلى
مجلس كلية التربية في جامعة البصرة
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

أ . د . حسين عبود الهلاليّ

١٤٣٣هـ ........................................ ٢٠١٢ م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴾

الآية ( ٢ ) من سورة الفاتحة

## توصية المشرف

أشهد أن الرسالة الموسومة ( اتجاهات نقد النصّ الشعريّ في مجلة الأَقلام ١٩٩٠ – ٢٠١٠ ) التي تقدم بها الطالب ( منتظر عبد الخضر ساجت ) جرت تحت إشرافي في كلية التربية في جامعة البصرة ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها .

**المشرف**

**أ . د . حسين عبود الهلالي**

**التاريخ** ٧ / ٦ / ٢٠١٢ م

**توصية رئيس القسم**

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة .

أ . م . د . حسين عودة هاشم

**رئيس قسم اللغة العربية**

**التاريخ** ٨ / ١٠ / ٢٠١٢ م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

## قرار لجنة المناقشة

نشهد أَننا أعضاء لجنة المناقشة ، اطلعنا على هذه الرسالة الموسومة ( **اتجاهات نقد النَّصّ الشعريّ فِي مجلة الأَقلام ١٩٩٠ – ٢٠١٠** ) ، وقد ناقشنا الباحث ( **منتظر عبد الخضر ساجت** ) فِي محتوياتها وفيما له علاقة بِهَا ، ونعتقد بِأنّها جديرة بالقبول لنيل شهادة الماجستير فِي اللغةِ العربية وآدابِها وبتقدير (امتياز) .

التوقيع

التاريخ : ١٠/١٠/٢٠١٢م

أ . د رحمن غركان عبادي

رئيساً

التوقيع

التاريخ : ١٠/١٠/٢٠١٢م

أ . م . د صدام فهد الأسديّ

عضواً

التوقيع

التاريخ : ١٠/١٠/٢٠١٢م

أ . م . د جبار عودة بدن

عضواً

التوقيع

التاريخ : ١٠/١٠/٢٠١٢م

أ . د حسين عبود الهلاليّ

عضواً ومشرفاً

صُدّقت فِي مجلس كلية التربية للعلومِ الإنسانيّة – جامعة البصرة :

التوقيع :

التاريخ :

أ . م . د حسين عودة هاشم

١٨/١٠/٢٠١٢م

# الإهداء

هناك طفلةٌ بدمعةٍ

ترنو لدميةٍ .. وزهرةٍ من ياسمين

وفي الأُفقِ كهلٌ

يعزفُ العمر وطناً

بلا أَرضٍ ولا وتر

****

بعيدٌ عني أَنتَ يا وطني

وفي داخلي أَلويةٌ من الشوقِ

من ذا يُطفئُها وقد عشَّ في عروشِك اللهبُ ؟

فيكَ كنوزٌ ما في الأَرضِ مثلُهَا

شرقٌ يحسدُكَ عليها وغرب

ما غلّقتِ الأَبوابَ يوماً

تدعو الضمائرَ والأَرواحَ

بِـ" هَلُمّوا "

# المحتويات

# المقدمة

## المقدمة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

نحمدك اللهمّ حمد الذين أذهبت عنهم الرجس ، وحمداً عدد أنفاس مخلوقاتك . إلهي لك الحمد عدد الحصى ، ونشكرك اللهمّ شكراً لا انقطاع له ، فلك الحمد يتبعه الشكر على ما مننتَ به علينا ، لك الحمد أن وفقتنا لإتمام العمل بسلام . وصلى الله على النبي الأكرمِ أبي القاسم محمد بن عبد الله ، وعلى آله مصابيح الهدى ، ومنابر التقى ، وعلى أصحابه الطيبينَ الذي آزروه ونصروه .

وبعد ...

تضمّ مجلة الأقلام موادَ إبدَاعيّة مختلفة شملت كُلّ أنواع الأدب ، وتضمنت كذلك النقد الأدبيّ بِكُلِّ مجالاته ، التنظير والتطبيق ونقد النقد ، وشمل النقد السرد والشعر معاً ، ويجد الباحث فِيهَا كثيراً من الموضوعات التي تستحق المتابعة والدراسة . بعد أن طرح المشرف " د . حسين عبود الهلالي " العنوان " **اتجاهات نقد النَّصّ الشعريّ فِي مجلةِ الأقلامِ ١٩٩٠ – ٢٠١٠** " ، ترددت قليلاً ، لكنَّه وقف يُبيّنُ لي الخطوات والمزايا ، بعدها توصلنا إلى قناعة بِأَنَّ هناك كتابات تستحق أن تبذل من أجلها الجهود ؛ لأَنَّهَا تمثّل وجهاً ثَقَافِيَّاً ، وبالفعل كانت مجلة الأقلام وجهاً لِلإِبدَاعِ والنقدِ فِي العراقِ ، تحملُ فِي طياتها الثقافة العراقيّة ، بِكُلِّ تفاصيلها إبداعاً ونقداً ، ويُذَهِّبُها مدادُ أعلامه وأعلام العرب أيضَاً ، ومن هنا أصبح ثمة إيمان بِأَنَّ ما نقومُ به من عمل هو خدمة لذلك الرافد الإبدَاعيّ ، وتوجيه الأنظار إليه ، بعد أن أهملها الدارسونَ ، فلم تكن هناك أيَّة دراسة أكاديمية مُنجزة درستْ ما فِي المجلة بصورةٍ مستقلةٍ ، وعلى العكس من ذلك فلم تجد – إلا ما ندر – عملاً أكاديمياً إلا وقد اعتمدها من ضمن قائمة مراجعه .

جاءَ العنوانُ " اتجاهات نقد النَّصّ الشعريّ " ، وليس مناهج ؛ لِأَنَّ المنهج وكما هو معهود لدى الباحثين هو الطريق الواضح ، والمسلك القويم ، والاتجاه طريق أيضَاً لكنه أكثر مرونة وسعة من المنهج ، فالمنهج طريق متفق عليه ، ولا يُقبَلُ من أحدٍ أن يخالفه ، وَإِن فعل فقد خرج عن المنهجِ ، وَأَصبح العملُ شاذّاً وبعيداً عن القبولِ ، كما لو أَنَّ بحثاً خالف شروط منهج البحث الأكاديميّ . وفي النقد الأدبيّ لم يوجد طريق متفق عليه ، حَتَّى فِي الاتجاه الواحد ، فالاتجاه النفسيّ على سبيل المثال متنوع من حيث آليات معالجته النصوص فهناك طريقة " فرويد " ، وطريقة " لاكان " ، وطريقة " يونغ " ، فَكُلّ طريقة لها

رؤيتها الخاصة بِهَا ، وهي مختلفة عن الرؤية الأُخرى ، على الرغمِ من اشتراكها كلِّها فِي رؤية أَعمّ وهي الرؤية النفسيّة . أَما الأُسلُوبيَّة فلو جئتها لوجدتها أُسلوبيات عدَّة ، هذا على مستوى التنظير ووضع القواعد وفي البيئة التي ولدت فِيهَا ، فكيف بمن جاءته تلك الاتجاهات عبر الترجمة ؟ . والتطبيق لهذه الاتجاهات فِي تناول النصوص يؤكدُ أَنّه لا منهج محدد – مغلق بإجراءاتٍ ثابتةٍ – يطبَّقُ بِكُلِّ تفاصيله ، وَإِنَّمَا تجد هناك تداخلاً واضحاً بينَ الاتجاهاتِ المختلفةِ ، ونرى الدكتور عبد العزيز المقالح يقول فِي أَحد أَعمالِه : ( ولا أُجامل محاولتي هذه ، فأَدعي أَنَّني قد أَخلصتُ النفس فِيهَا كُلّية للمنهجِ الواقعيّ ، لكنني أَعترف أَنَّ تأثيراتٍ أُخرى غير واقعيَّةٍ قد تسللت إلى قراءتي هذه – عفواً أَو كُرهاً – وليسَ هذا عيبي وحدي ، بل يكادُ يكون عيب الحركة النقديّة العربية بعامة )[1] ، يتضحُ أَنَّ النَّاقِدَ يستعمل الآليات والإجراءاتِ النقديّة الملائمة للنَّصِّ المدروسِ ، إِذْ لا يمكن الجريان على منهج ثابت صارم لا يقبل الأَخذ والعطاء ، وَإِنَّمَا يلاحظ أنّ العملية النقديّة تفاعليّة ما بين النَّصّ الإِبدَاعيّ والناقد وثقافته الأَدبيّة والنقديّة على السواء ، من هنا فالاتجاه النقديّ أَقرب للقبول من المنهج ، ولاسيما فِي التطبيقاتِ النقديَّة للنصوصِ المختلفة .

أما المدّة الزمنيّة للدراسةِ فقد كانت من ( ١٩٩٠ م – ٢٠١٠ م ) ، إِذْ شملت أَكثر من عشرين سنة ، وكان اختيار العقدينِ الأَخيرينِ ، حَتَّى تكونَ الدراسةُ معاصرةً للحركة النقديّة الحديثة أَو للحركات والاتجاهاتِ التي ظهرتْ مؤخراً ، ولتشمل اتجاهات نقديَّةٍ لم تكن تعرفها الأُمة من قبل ، وعلى سبيل المثال النقد الثَّقَافِيّ ؛ لِأَنَّ الإِبدَاع فِي حركة تقدم وتطور مستمرة . وقد اقتصرت الدراسةُ على نقد النَّصّ الشعريّ ؛ لِأَنَّ الوقت لا يكفي لدراسةِ الجهود النقديّة للأَنواع الأَدبيّة الأُخرى كالرواية والمسرحيّة وغيرهما .

يقوم البحث على عملية الانتقاء للدراسات النقديّة للنَّصوصِ الشعريَّةِ ، فمن غير الممكن دراسة وتحليل كُلّ الدراسات المنشورة إِبَّان الغطاء الزمني الذي شملته الدراسة ، لذا بعد أَن تمّت قراءة الدراسات ، جاءتْ عملية الإِقصاء والانتقاء لمجموعةٍ من العينات ، ولم يكن الانتقاء عشوائياً ، وَإِنَّمَا كان وفق رؤية معينة ، إِذْ حرص البحث على عدم تكرار اسم النَّاقِد ، فلم يتكرر فِي البحث لناقدٍ ما أكثر من

[1] – قراءة فِي أَدب اليمن المعاصر : ٨ ؛ وشاطره الرأي عبد الملك مرتاض ، ينظر : التحليل السيمّائيّ للخطاب الشعريّ : ١١ – ١٤ .

دراسة ، ويبتغي البحث من وراء ذلك شمول مساحة أكبر من النقاد ، وعدم الاكتفاء بأَسماء قليلة فقط ، ولا يعني بالضرورة مجيء دراسة النَّاقِد منضوية تحت اتجاهٍ ما بِأَنَّ النَّاقِدَ مُنتَمٍ لهذا الاتجاه ، والعكس صحيح أَيضَاً .

شملت عملية الانتقاء كثيراً من مرحلة الدراسة الزمنية ، فقد كانت موزعة على أغلب المرحلة . ولا يعني هذا أَنَّ الدراساتِ الواردة فِي البحث هي أَفضل الدراسات الموجودة فِي المجلة على الإطلاق ، بل تضمنت الدراسة دراسات قيمة وأُخرى أَقلّ ، فلم تكن الدراسات ذات مستوى واحد ، والسبب من وراء ذلك هو أن تكون رؤية القارئِ عن المجلة موضوعيّة أَو قريبة منها ، فلم يعرضِ البحثُ الوجه الحسن للدراسات فحسب ، بل تضمن بعضاً من الدراسات التي لم تكن بالمستوى المأمول ، والهدف من ذلك بيان الهناتِ وتحليل أَماكنها ، لنتجاوزها ، ونعمل على تصحيحها ، وليؤمن أَصحاب الأَقلام النقديّة بِأَنَّ هناك عيوناً أُخرى تقرأ وتحلل ما يكتبون ، وعندها ترتقي العملية النقديّة .

يقوم البحثُ بعرض النَّصّ النقديّ ومناقشته ونقده وتحليله ، وذلك عبر عرض حواريّ تفاعليّ ، يقف عند كُلِّ نقطةٍ يراها تستحق الوقوف ، ليرجعها إِلى مرجعيتها بالاعتماد على المؤلفات النقديّة ، أَو ليحللها ويبيّن محتواها ، أَو يقف مُتسائلاً عندها .

توزعتِ الدراسةُ على ثلاثةِ فصول : الاتجاهات السياقيَّة كان عنواناً للفصل الأول ، والاتجاهات النَّصِّيّة عنواناً للفصل الثاني ، والفصل الثالث حمل " اتجاهات أُخرى " عنواناً ، وقد سبق الفصول تمهيد وتلتها خاتمة ، عرض التمهيدُ بإِيجازٍ شديدٍ تاريخ مجلة الأَقلام ، وجهودها الثَّقَافِيَّة والنقديَّة واسهامها فِي نشرِ الإِبدَاع الأَدبيّ ، فيما درسَ الفصلُ الأَول الجهود النقديّة للنقاد الذين استعانوا بالمحيط الخارجيّ فِي سبر أغوار النَّصّ وفهم دلالته ، أَي الاتجاهات الخارجيّة ، التي تستعين بما هو خارج النَّصّ من أجل معرفة سليمةٍ أو على مقربة من الصحة للدلالة المكتنزة فِي النَّصّ ، وَضمَّ الفصلُ أربعة مباحث ، المبحث الأول هو الاتجاه التاريخيّ ، والمبحث الثاني هو الاتجاه الاجتماعيّ ، والمبحث الثالث هو الاتجاه النفسيّ ، والاتجاه الأُسطوريّ هو المبحث الأخير من الفصل الأَول .

أَما الفصل الثاني المعنون بالاتجاهات النَّصِّيّة فكان مختلف الوجهة فِي عمله ، إِذْ ركز على الأَعمالِ النقديَّة التي تعتمد على النَّصِّ دون سواه ، وتلك الجهود التي تقوم بعزل النَّصّ عن كُلّ شيء

خارجيٍّ فِي مقاربتها ، وتضمن الفصل أربعة مباحث ، الأول الاتجاه الفَنِّيّ ، والثاني الاتجاه الأُسلُوبيّ ، والثالث الاتجاه البنيوي ، والرابع نظرية القراءة والتلقي .

أَمـا الفصـل الثالـث المعنـون بــ " اتجاهـات أُخـرى " فقـد تضـمن جهـوداً نقديَّـةً لا تنضـوي تحـت الاتجاهـات السـياقيّة أَو النَّصِّـيّة ، وقـد احتضـن هـذا الفصـل ثلاثـة مباحـث وهـي الاتجـاه الانطبـاعيّ ، والاتجاه التكامليّ ، والنقد الثَّقَافِيّ .

ثم جاءت الخاتمة متضمنة أَهمّ ما توصلت إِليه الدراسة ، ثم تلاها عرض بقائمة للمصادر والمراجع ، التي استعان بِهَا البحث ، وقد بدأتِ الدراسةُ بتمهيدٍ يعرِّفُ القارئَ بمجلةِ الأَقلامِ .

لا يسع الباحث إلا أن يقدم الشكر والتقدير لمن وقف سنداً للبحث ولو ببسمةٍ أَو بكلمةٍ ، فضـلاً عن أُولئك الـذينَ وجهوا البحـث نحـو بـرّ الأَمـان . وأَخصُّ بالشـكر أُسـتاذي الطيـب الـدكتور " حسـين عبـود الهلاليّ " الذي كان بصوته يمسح عني التعب والأرق والحزن كُلّه ، ولم أَنسَ يوماً نداءه لي بـ" رضاوي " فَكَأَنَّه غار فِي أَعماق نفسي وأشتق لـي أسماً من أَحبّ الأَسماء لقلبي . كما أتقدم بجزيل الشكر لأَحبّتي وآبـائي وأسـاتذتي فِـي قسم اللغـة العربيـة ، ولطلبتهـا الأخيـار ، ولمؤنسـي – فِـي رحلتـي شـقيق روحـي – أعذب باقاتٍ من الياسمين تقدمها يد فقيرة خجلى مرددة الشكر والثنـاء ، والشكر لأُستاذي وحبيبـي الطيب الـدكتور " مرتضـى الشـاوي " الـذي وقـف بجنـب البحـث مرشـداً ودلـيلاً ومُصـوباً وقنـديلاً ، وأَشكر الأُستاذ علي حسن هذيلي الذي أذكى شرارة البحث ، والأُستاذ سلام عبد الواحد الناصح ، والدكتور رحمن غركان الذي أَغدقَ علينـا كرمـه وطيبـه وأَريـج أنفاسـه ، والـدكتور سـامي علـي جبـار الـذي كشـف لنـا عـن بعـض الأسرارِ النافعة ، كما أَشكر أَساتذتي كُلّهم بلا استثناء من داخل البلاد ومن خارجها ، لمساعدتهم الباحث وَالإجابـةِ علـى تساؤلاتِه المتكـاثرة ، التـي جعلـت كثيرين ينـأونَ بوجوههم عنـه ، ولهؤلاء تحيـة حبٍّ وشـكر أيضَاً ، وَلِكُلِّ من علمني حرفاً أُقدمُ له باقات من المودة والمحبّة والثناء .

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين ، وعلى نبيه الأمين وآله الطيبين أتمّ الصلاة والتسليم .

منتظر

# التمهيد

مجلة الأَقلام في سطور

## التمهيد

### مجلة الأَقلام فِي سطور :

صدرَ العددُ الأولُ لمجلةِ الأَقلام عام ١٩٦٤ م ، وهي تحمل مداد أَفضل كُتَّاب الساحة العربيّة إبداعاً ونقداً ، لتشقّ طريقها الثابت فِي تقديم صورةٍ مشرقةٍ عن الأَدب الحديث ، ونقده ، فِي مجالاتِهما المختلفة ، وبالتحديد فِي ربيع الثاني من سنة ١٣٨٤ هـ ، فِي شهر أَيلول كانَ مولد المجلة ، وجاء عددها الأول يحملُ بيانَها والأُسس التي ستسيرُ عليها ، ذلك البيان الموجز ، الذي لا يتجاوز الصفحة والنصف ، كان مُتضمناً أَهمّ المبادئِ الرئيسة التي سارتْ عليها المجلة زمناً طويلاً ، وما تزالُ عاملة بقسمٍ كبيرٍ منها إلى اليوم ، فهو أَشبه ما يكون بالدستور الذي حدّد المُنطلقات التي ستسلكها المجلة فِي رحلتها[1] .

كانَ البيانُ أَشبه بمن يتنبأ بالمصير الذي ستصل إليه ، ففيه يطالعُ القارئُ بِأَنَّ المجلةَ ( تمتلكُ من حيوية الهدفِ وغِنَى الإطار الفكريّ ، وعلو المستوى ، ما يجعلها قادرة على البقاءِ ، بحيث يتاحُ لها ، مع انصرام الأَشهر والسنين ، أَن ترتفع وتتفوق ، وتحقق أَهدافها الأَدبيّة والعلميَّة )[2] ، وهذا ما حدث بالفعلِ فقد استمرتِ المجلة بالصدور ولم تفشل أَو يتبدد إِصدارها ، كما كانَ المصيرُ الذي آلت إِليه كثير من المجلات الأَدبيّة فِي الوطن العربيِّ ، كـ" مجلة أبولو " و " مجلة شعر " على سبيل المثال ، أَما " الأَقلام " فما زالت مستمرة إلى اليوم إلى جانب أُختها فِي جمهورية مصر العربيَّة " مجلة فصول " ، فالأَخيرة معنيةٌ بالنقد الأَدبيّ ، وصاحبتنا تُعنى بالأَدبِ الحديث والنقد الأَدبيّ كذلك .

العددُ الأول لها يبتدئ بمقالٍ عن اللغة العربية بعنوان " اللغة العربية والعصر "[3] ، من إمضاء الدكتور مصطفى جواد ، وجاء فِي العدد نفسه مقال بعنوان " رسالة إلى الشَّاعِر العربيّ الناشئ "[4] بتوقيع الشَّاعِرة نازك الملائكة ، وقد عالجت فِيه أَهمّ القضايا التي يحتاجها المبدعون ، ولاسيما الناشئونَ منهم ، من توصياتٍ ونصائح ، لا يستغني عنها مبدع يريدُ لنفسه الارتقاء .

---

[1] – ينظر : كلمة المجلة : لجنة المجلة ، مجلة الأَقلام ، ع ١ ، ١٩٦٤ م : ٣ .

[2] – المصدر نفسه : ٣ .

[3] – العدد الأول : ٥ – ١٤ .

[4] – المصدر نفسه : ٣٤ – ٤٧ .

من الأُسس التي ما تزال المجلة تعمل بِهَا من بيان إصدارها وإِلى اليوم هو ما جاء فِي كلمتها الأُولى : ( إنَّ الأَقلام ستفتح صفحاتها لِكُلِّ حامل قلم يؤمن بِأَنَّ للفكرِ العربي الحديث رسالة ومسؤولية ، وذلك يشمل كُلّ ما قد يحبُّ الكاتب أَن يكتب فِيه من البحث الأَدبيّ والعلمي ، إِلى مقالات النقد والتقييم ، إِلى القصيدة والنشيد ، إِلى المسرحية والأُقصوصة )[1] ، من هنا تتضحُ مكانة المجلة فِي نشر الكتابة الواعدة ومساعدتها ، وإِيصال صوتها إِلى القرَّاء ، بمن فيهم النقاد ، ولم تغفل المجلة نشاطاً إبداعيّاً ، فقد ضمَّت الأَنشطة جميعها تحت جناحيها ، فلم تُعنَ بالشعرِ وتترك المسرحية أَو القصة ، ولم تنشر النقد التطبيقي للشعرِ فحسب ، بل ضمّت مع ذلك التنظير النقديّ ونقد النصوص السرديَّة .

كذلك فتحتْ صفحاتها إِلى طرح الأَفكار الجديدة فِي الأَدب ، ورحبت بِكُلِّ الحركات الجديدة فِي أدبنا ، وعُنيتْ بدراستها ونقدها وتوجيهها ، بحيث تحافظ على جوهرها وما هو أَصيل فِيهَا ، دونَ أن تسف إِلى التصنع والابتذال[2] ، ممّا أَسهمّ فِي تطور الأَدب والنقد فِي الساحة العراقيّة . كما عملت على دمج الثقافة العراقيَّة مع الثقافة العربية ، عبر كبار الكتاب فِي المجلة ، عربيّاً وعراقيّاً ، فكان التلاقحُ الفكريّ والثقافيّ يبزغُ مع كُلِّ عدد جديدٍ منها ، فضلاً عن ذلك الكتابات المُترجمةِ التي أَبت المجلةُ إلا أَن تؤويها تحت صفحاتها ، ممّا زادها أَلقاً وقيمةً علميّة ومعرفيّة .

تضمُّ المجلة موادَ أَدبيَّة متنوعة فِي الإِبدَاعِ بقسميه الشعر والسرد ، كما تضمّنت النقد الأَدبيّ بِكُلِّ مجالاته ، التنظير والتطبيق ونقد النقد ، وشمل النقد السرد والشعر معاً ، وجاء فِي كلمتها الأُولى ( تُعنى المجلةُ عنايةً خاصة بِأَبحاثِ النقدِ على مختلفِ المستوياتِ )[3] ويجد القارئُ فِيهَا كثيراً من الموضوعات التي تستحق المتابعة والدراسة والبحث .

كانت مجلة الأَقلام – وما زالت – نهراً من أنهارِ العراقِ فِي الإِبدَاعِ والنقدِ ، تحملُ فِي طياتها الثقافة العراقيّة ، بِكُلِّ تفاصيلها الإِبداعيَّة ، ولاسيما فِي مجالِ الشعر والقصة ، إِذْ خصصت محوراً خاصاً للقصائدِ ومحوراً آخر للقصةِ ، ولم تخلُ يوماً منهما ، كما كان بجنبهما إِبداعٌ مسرحيٌّ أَيضَاً ، وفيها يجدُ القارئُ أَسماء المبدعينَ فِي الساحة العراقيَّة والعربيّة ، فمثلاً يصافحُ فِيهَا قصائد لأدونيس ولمحمود

[1] – كلمة المجلة : لجنة المجلة ، مجلة الأَقلام ، ع ١ ، ١٩٦٤ م : ٤ .
[2] – ينظر : المصدر نفسه : ٤ .
[3] – المصدر نفسه : ٤ .

البريكان ولخالد علي مصطفى ولِعليّ جعفر العلّاق وغيرها من الأَسماء اللامعة فِي سماء الإبدَاع العربيّ .

خصصت المجلة فِي بعض أعدادها محاور خاصة ، فمثلاً عدد خاص عن الشاعرة نازك الملائكة ، وآخر عن روائي معين أَو اتجاه نقديٍّ ما ، وذلك لتسليط الضوء على قضية مهمة فِي الساحة العربية ، وسنعرض جدولاً فِيه بعض من هذه المحاور على سبيل التمثيل :

| المحور | العدد | السنة |
|---|---|---|
| الرواية دراسات ونصوص | ١١ – ١٢ | ١٩٨٦ |
| الرواية العربية : أساليب واتجاهات | ٧ – ٨ | ١٩٩٢ |
| النَّاقِد عبد الجبار عباس | ٧ – ٨ | ١٩٩٣ |
| أَدبنا والمنهجيات النقدية الحديثة | ١١ – ١٢ | ١٩٩٣ |
| الأَدب والفنون | ٤ – ٥ | ١٩٩٤ |
| غائب طعمة فرمان | ٤ – ٥ – ٦ | ١٩٩٥ |
| الأَدب الأردني | ١١ – ١٢ | ١٩٩٦ |
| استراتيجيات التَّلَقِّي فِي النقد الأَدبيّ | ٤ | ١٩٩٨ |
| نحو نظرية نقدية عربية | ٦ | ٢٠٠٠ |
| الأَدب والسينما | ٢ | ٢٠٠١ |
| الثقافة | ٢ – ٣ | ٢٠٠٤ |
| المسرح | ٣ – ٤<br>٥ – ٦ | ١٩٨٧<br>٢٠٠٥ |
| قصيدة النثر | ٣ | ٢٠٠٨ |
| النقد الثَّقَافِيّ | ١ | ٢٠٠٩ |
| قصيدة شعر | ٤ | ٢٠٠٩ |
| الشعر التسعيني | ١ | ٢٠١٠ |

**أما الأبواب** التي اعتمدتها المجلة فسنعرض لأهمّها مع تصرفٍ فِي تسميتها لتشمل أَكثر من زاوية ، والأبواب المعروضة هي الأَكثر تداولاً فِي المجلة :

**الإبدَاع :** تحتَ هذا الباب تأتي كتابات الشعر والقصة والمسرحية .

**دراسات :** هذا الباب يتناول أَي موضوع نقديٍّ أَو أَدبيّ ، أَو ظاهرة نقدية قديمة أَو حديثة ، ويكون فِي الأَغلب دراسات رصينة ، فَيكونُ مثلاً نقداً لنَصٍّ شعريّ ، أَو سرديّ ، أَو التنظير للنقد الأَدبيّ بِكُلِّ تنوعاته واتجاهاته .

**متابعات واستفتاءات وحوارات :** فِي هذا الباب نقاش أَهمّ القضايا الجديدة التي تظهر على الساحة الإبدَاعيّة أَو النقديّة أَو الثَّقَافِيَّة ، كرحيل عَلَمٍ ما ، أَو ذكرى ما ، أَو ظهور كتابٍ يهزُّ المجتمع الثَّقَافِيّ أَو غيرها .

**الكتب :** وهذه الزاوية خاصة بعرضٍ لكتابٍ ما ، كأَنَّ يكون رسالة جامعية أَو كتاباً أَكاديمياً أَو مترجماً ، ويكون العرض تلخيصاً ونقداً أَو حواراً مع ما تضمنه الكتاب .

كتبَ كبارُ أَعلام الساحة العربيَّة في المجلة ومنذ انطلاقتها الأُولى ، عراقيّاً وعربيّاً ، فلم تكن مقتصرة على الكُتَّابِ العراقيينَ وَإِنَّمَا شاركهم أُخوتهم العرب في ذلك ، وسنعرض بعض أَهمّ هؤلاء الأَعلام ، الذين شاركوا فِي أَعدادِ العقد الأُول من ولادتها ، منهم على سبيل التمثيل لا الحصر :

أَنور الجندي ، نازك الملائكة ، كوركيس عوَّاد ، د . نوري القيسي ، د . ماهر حسن فهمي ، د . بدوي طبانة ، د . سهير القلماوي ، أَمين الخولي ، د . مصطفى جمال الدين ، د . عبد الجبار داود البصري ، د . رمضان عبد التواب ، د. يوسف حسين بكار ، هلال ناجي ، د . سامي مكي العاني ، الشيخ عليّ كاشف الغطاء ، د. أحمد مطلوب ، د . عبد السلام المسدي ، عبد الحميد العلوجي ، د . محسن الموسوي ، عبد الرحمن طهمازي ، الشيخ محمد حسين آل ياسين ، د . فيصل دبدوب ، د . خليل إبراهيم العطية .

تبقى مجلة الأَقلام رافداً إبداعيّاً عريقاً يحقُّ للقارئِ العراقيّ اليوم الافتخار به فيرجع إِليه دارساً ومحللاً وناقداً ؛ لِأَنَّه معين المعرفة الأَدبيّة ، وبالرغم من أَنَّه واكب تحولات ثقافيّة وسياسيّة عديدة لكنَّه استمر فِي العطاء ، فلا غرابة لو تأسف القارئُ لعدم وجود دراساتٍ عن هذه المجلة الكبيرة ، فلم تتناولها أَيدي الدارسينَ إِلى الآن بدراسةٍ مستقلةٍ .

# الفصل الأول

الاتجاهات السياقيَّة

المبحث الأول : الاتجاه التاريخيّ

المبحث الثاني : الاتجاه الاجتماعيّ

المبحث الثالث : الاتجاه النفسيّ

المبحث الرابع : الاتجاه الأُسطوريّ

## الاتجاهات السياقية

النصّ الأدبيّ هو المادة الرئيسة التي يُنشئ الناقدُ الأدبيّ عملَه منها وعليها ، وينسج من خيوطها وِثاقاً لِآرائه ، لكن تعجز هذه المادة أَحياناً عن إعطاء الناقد مبتغاه ، وتكون عصية عليه ، وعندما يشعر الناقد ( بالإعتامِ أو الغموض ، يتمُّ اللجوء إلى عناصر من السياق الخارجيّ للنصِّ )[١] ؛ فيلجأُ إلى السياقات المحيطة يستنطقها لإتمام فهمه النصّ ؛ لأَنَّنا ( قد لا نهتدي من خلال البنية أو المؤشرات الداخليّة إلى معنى )[٢] محدّد وواضح ، وَمن ثَمَّ يتخذ الناقد من السياقاتِ المحيطةِ قناديل تنير رحلته مع النصِّ ، أَو مفاتيح تفتح أعماق النصّ وتخرج مكنوناته ، ومُرشداً إلى دلالة محتملة ، وهذه هي الغاية من اللجوء إلى ما حول النصِّ في العمليةِ النقديَّةِ .

النصّ أشبه ما يكون بلوحةٍ فنّية ، ومن يبغي دراستها يسلك – في الأغلب – اتجاهاً معيناً ؛ لكيلا يبقى تائهاً ، فالاتجاه أو المنهج يرسم له المسار ، ويوضح له الأَهداف ، وينظم الأحكام والنتائج[٣] ، ويحدّد له ما سيدرسه . واللوحة إما أَنْ تدرس من الداخل حيث المكونات ، وآلية الترابط والتمازج بين الألوان ، وكيفية تشكّلها ، وعلاقتها ببعضها ، والشكل النهائي الذي ظهرت فيه ، والألوان البارزة والمتكررة ، وبهذا تكون مثل هذه الدراسات وصفية ، وإما أن تدرس من الخارج بالاعتمادِ على مبدعِها ، وما تحيط به من ظروف ، ودواعي نشوئها والمؤثرات التي أنتجتها ، وأَثرت فيها ، وإما أَن تبحث الدراسة في العلاقة بين اللوحة وبين متقبليها ومتذوقيها ، وعلاقتهما ببعضهما ، كذلك النصّ الأَدبيّ والدراسات التي تتناوله ، فهي تلجأُ إلى أَحد هذه الاتجاهات . والاتجاهات السياقيّة تأخذ على عاتقها دراسة ما حول النصّ – من تاريخٍ ومجتمعٍ و نفسية المنشئ وسيرته – ، وأَثر ذلك في النصِّ ؛ من أَجل كشف المخبوء فيه وإيضاحه ؛ لأَنَّ العمل الإبداعيّ حصيلة الأوضاع الاجتماعيّة والثقافيّة[٤] ، كما هو ( محصلة دور الفرد وتكوينه الذهنيّ والنفسيّ )[٥] ، ويعبر عن المبدع وشخصيته ، والمجتمع وقيمه ، والقيم الإنسانية في عصر المنتج[٦] ، و ( يعدُّ الإطار المعرفي للعصر الفلسفيّ والثقافيّ والاجتماعيّ والفنيّ المهادَ النظريَّ الذي تأسست عليه تقنيات القصيدة عامة وتقنيات الصورة خاصة ، ولا يستطيع الناقدُ أو المتلقي أن يدركَ هذه التقنيات ويقف عندها إلا بالرجوع إلى الإطار – المهاد )[٧] . وتُمثّلُ الخلفياتُ التي ولد فيها النصّ

---

[١] - التأويلية العربية نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات : ٥٥ ؛ وينظر : ظواهر أُسلُوبيَّة في الشعر العربي الحديث في اليمن : ٧٠ .

[٢] - التأويلية العربية نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات : ٦١ .

[٣] - ينظر : مناهج النقد الأدبي : ٣٢ .

[٤] - ينظر : نظرية الأَدب القراءة – الفهم – التأويل : ٧٥ ؛ وشعرنا القديم والنقد الجديد : ١٧٩ ؛ و النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية : ٤٨ ؛ وسرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر : ٨٣ .

[٥] - السوسيولوجيا والأدب : ٨٤ ، وينظر : المناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث عرض نظري ونماذج تطبيقية : ٧٢ ؛ والأُسطورة والشعر : ١١١ .

[٦] - ينظر : المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين : ٢٩٢ – ٢٩٣ ؛ و علاقة النقد بالإبداع الأَدبي : ١٦ ؛ ونقد الشعر في المغرب الحديث : ١٨ ؛ و نظرية النصّ من بنية المعنى إِلى سيميائية الدال : ١٩٥.

[٧] - أَوهاج الحداثة دراسة في القصيدة العربية الحديثة : ٢٤٥ ؛ وينظر : لسانيات النصّ مدخل إلى انسجام النصّ : ٥٢ – ٥٨ .

الأدبيّ أو الرحم الذي أَنتجه مرجعاً أَساسياً وخلفية معرفيّة لا بُدّ من إدراكِها – لفهمٍ عميقٍ للنصِّ[١] ، والدنو من مقصدية المؤلف – ؛ إذْ تُمثل بيئة تنبض بها حياة النصّ ، ومن ثَمَّ فهذه المعرفة تكشف كثيراً من بنيات النصّ سواء الأسلوبيّة أَو الدلاليّة ؛ لأَنَّها مرتبطة بتلك الخلفيات التي ولدَ فيها النصُّ[٢] . يبدو أَنَّ النَّاقِدَ مهما أوتي من قدرةٍ وقابليَّةٍ على التحليلِ الفنِّيِّ ، واستنطاق مخبوءات الأعمال الأَدبيّة فَإِنَّه لا يستطيع أن يأتي بالثمار الناضجة ، ما لم تسانده مرجعياتٌ خارجيّةٌ [٣] ، تسكبُ على عمله شيئاً من الواقعيّة ، وتقربه إلى الإقناع بِأَدلتِها الخارجيَّةِ . ومن هنا انبرت الاتجاهات السياقيّة بمقاربة ( النصّ الأدبيّ عن طريق حياة كاتبه وما مرّ به من صروف الأيام أو من خلال لا وعيه ورغباته الدفينة )[٤] ، ومن ثَمَّ فالنقد ( عمليات ذهنية تستقي من معارف متشعبة في المجتمعِ والتاريخِ والإنسانِ )[٥] ، وبهذا فهي فهي تعتمد على ما هو خارجيّ في مقاربتها النقديّة ؛ لأَنَّ النصَّ غير منبت عن محيطه .

تدرسُ الاتجاهات السياقيّة النصَّ الإبداعيّ في السياق الذي أنتجه ، فتُعنى بكشف مضمونه[٦] ، منطلقة من مناسبةِ إنتاجِه ومن العصر وأحداثه المختلفة ، أَو من شخصية مبدعه ، وتاريخ نشأتها ونفسيتها ، وعلاقاتها الاجتماعيّة[٧] ، فهي تتناولُ ( النصّ من الخارج بكلِّ ما يحيطُ به كالبيئة وحياة المؤلف )[٨] ، أَو بالأَحرى الاهتمام بكلِّ شيءٍ خارجيّ يوضح معنى أَو يؤكد حكماً ، و( المقياس التاريخيّ التاريخيّ والاجتماعيّ في تقويم الأعمال الأَدبيّة هو خطوة نحو إنارته ، وإِنْ كان ليس مقياساً كافياً ، ولكنَّه عاملٌ مفيدٌ للنقدِ ، إذا استخدم كوسيلة أَو كعنصر للتقويم )[٩] ، وقد دعا " جراهام هف " ( إلى الانفتاح على معطيات أُخرى ومنافذ خارج حقل النصّ للإفادة منها في استغوار النصّ وفهمه [... ودعا أَيضاً ] إلى عقد صلة بين العمل وحياة مؤلفه الذهنيّة والروحيّة )[١٠] ، فلا بُدَّ للقراءةِ النقديّة الجيدة من تعزيز آرائها وأَحكامها التي توصلت إليها بما يحيط بالنصِّ من سياقات خارجيّة[١١] ؛ لأَنَّه ( ما كان ممكناً أَن يكون للخطاب معنى لولا الإلمام بسياقه )[١٢]، ومن توضيح

[١] ـ ينظر : المناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث عرض نظري ونماذج تطبيقية : ٦٨ ؛ وشعرنا القديم والنقد الجديد : ٢٢ .
[٢] – ينظر : التحليل اللغوي للنَّصِّ مدخل إِلى المفاهيم الأساسية والمناهج : ١٧٥ و ١٩١ .
[٣] – ينظر : الحركة النقديّة حول البياتي : ٢٩ .
[٤] ـ نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : ٨ .
[٥] ـ النقد الأدبي الحديث أُصوله واتجاهاته : ٢٨٣ ، وينظر : فنّ الشعر ، أحسان عباس : ٢١٧ .
[٦] ـ ينظر : النقد الفَنِّيّ دراسة جَمَالِيَّة وفلسفيّة : ٦٧٦ ؛ و مناهج النقد الأَدبيّ الحديث رؤية إسلامية : ٢٨ و ٣٩ .
[٧] ـ ينظر : من النصّ إِلى النصّ المترابط ؛ د . سعيد يقطين : عالم الفكر : ع ٢ : مجلد ٣٢ : ٢٠٠٣م : ٧٧ .
[٨] ـ في تذوق النصّ الأَدبي : ٣٤ .
[٩] ـ مدارس النقد الأدبي الحديث : ١٦ ؛ ينظر : المناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث عرض نظري ونماذج تطبيقية : ٧٢ .
[١٠] ـ مشروع التحديث في النقد العراقي الحديث مراجعة أُولى : د . صالح هويدي : مجلة الأديب المعاصر : ع ٤٦ : ١٩٩٤م : ٢٢ .
[١١] ـ ينظر : جماليات الموت في شعر محمود درويش : ١٧ .
[١٢] ـ لسانيات النصّ مدخل إلى انسجام النصّ : ٥٦ .

أَثر تلك السياقات في النصِّ ولغته[1] ؛ لأَنَّه ( لا يمكن أن نفهم النصّ الأدبيّ إلا إذا فهمنا الواقع المحيط به أو الذي أنتجه )[2]، ممّا يجعل الأحكام أكثر قبولاً وأَوضح حجة وأَقرب إلى الإقناع ، وليس لها ( أن تخالف شيئاً من المعطيات الموضوعيّة التي نعرفها عن النصِّ ، وظروف تأليفه أو حياة الكاتب وعصره أو غير ذلك )[3] من المعطيات الخارجيّة ؛ لأَنَّها ترشد الناقد إلى الفهم السليم لمعانٍ عميقة المدلول بعيدة عن القارئ العادي .

كانت للمفسرينَ نظرة سياقيَّة في فهم النصّ القرآنيّ ، وهي أَسبابُ النزول ، ولأَهميتها أَوجبوا على المفسر معرفتها ، فمعرفتها ضرورة لكلِّ من يتصدى لتفسير القرآن ، وما أَسباب النزول إلا حوادث خارجيَّة كانَ للنصِّ القرآنيّ ارتباط وثيق بها ، ومن هنا اعتنى النقاد والبلاغيون العرب بالسياق ، في إنتاج النصّ الإبداعيّ ونقده ، ومقولة مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، أَو( لِكُلِّ مقامٍ مقال )[4] ، أَشهر من من أَن يشارَ إليها ، وما هذا إلا دليل على اهتمامِهم بالسياقِ المحيط بالنصِّ .

الاتجاهات السياقيّة لا تخلو من هناتٍ فهي ليستْ يسيرة ، فقد تَجرفُ الناقدَ أَنَّى غفل عن هدفه ، وتجعل من عمله ( وسيلة لخدمة حقلها المعرفيّ الذي تشتغل عليه )[5] ، فعلى الناقد أنْ يكون حذراً ، وإلا سقط في غمار علوم أُخرى وتاه في لُججها ، وليتذكر دائماً أَنَّ هدفه النصّ ودلالته ، فلا يعوم ( في يمِّ المبدعِ من دون سبر أغوار النصّ الأَدبيّ ، وبيان مواطن الجمال فيه )[6] ؛ لأَنَّه سيبتعد عن النقد الأَدبيّ ، وعن خدمة النصّ وإيضاحه ، ويقترب من العلوم التي استعان بها في دراسته ، وإِنَّ معرفة تلك العلوم ليست ( من صميم النقد ، نعم هي قد تمهد للنقد وربَّما تفيده ولكنّها ليست النقدَ الحقيقيّ المطلوب )[7] ، ومن ثَمَّ على النَّاقِدِ أَنْ يستعمل المحيط أَداة في فهم مضمون النصّ لا أَن يقوم بعكس ذلك فيستعمل النصّ في إضاءة المحيط[8] ، ويبقى التوسع في دراسة المحيط والاستدلال بالنصِّ خدمة لتلك العلوم من الهفوات الخطيرة في النقد الأَدبيّ ؛ بسبب سرعة الوقوع بها ، فلا يسلم منها سوى الناقد الحاذق ، ومن هنا نَسَبَ – خطأً – بعضُ النقاد العيب إلى الاتجاهات السياقيّة نفسها ، فراح يُسوغُ الثورةَ عليها ( لأنّها لا تجعل النصوص هدفها وغايتها وإنّما تحولها إلى وسيلة لخدمة حقلها المعرفي الذي تشتغل فيه )[9] ، يبدو أَنَّ من يحولها في خدمة العلوم الأخرى قد خرج عن جادة النقد الأَدبيّ ، وَعرَّج على طريقٍ آخر وعلمٍ آخر ، وهذه هوة في التطبيقِ لا تسلبُ الاتجاهات قيمتها وأَهميتها ، فهذه الاتجاهات ليس لها هدف

---

[1] - ينظر : اتجاهات النقد الفني عند أسعد عرابي ، وعز الدين نجيب وطلال معلا : ٣١ .
[2] - سرديات النقد : ٩٣ ؛ وينظر : المرايا المحدبة : ٥٤ .
[3] - نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : ٢٩ .
[4] – الصناعتين : ٢٩ ، ١٢٥ .
[5] - اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق : ٣٤ ؛ وينظر : ترويض النَّصّ : ٤٤ ؛ والنقد الفَنِّيّ دراسة جَمَاليَّة وفلسفيّة : ٦٨٤ .
[6] - الخطاب النقدي حول السيَّاب : ١٠٨ .
[7] - المناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث عرض نظري ونماذج تطبيقية : ٣٩٤ ؛ وينظر : نقد الشعر في المغرب الحديث : ١٧ .
[8] - ينظر : علاقة النقد بالإبداع الأدبي : ١٠ ؛ وحُدود التأويل قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي : ٨٥ .
[9] - اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق : ٣٤ .

سوى إضاءة النصّ بما حوله ، فإنْ خرجَ ناقدٌ عن هذا فلا يعني فشل الاتجاهات النقديّة وعجزها ، وَإِنَّمَا العيبُ فِي عمل النَّاقِدِ .

رُبَّما تعدُّ هفوة الاتجاهات السياقيّة أنَّها تهتمّ ( بعرض مضامين الشعر ولم تتجاوزه إلى القضايا الفنّيّة الأخرى )[1] رابطةً بينها وبين الإطار الخارجيّ ، بالرغمِ من أَنَّ بعض النقاد يرى من الواجب ( التفتيش عمّا يقوله النصّ ، أَي بالبحث عن القيم والأَفكار التي يدعو إليها )[2] النصّ ، والعناية بكشف مضامين النصوص الأَدبيّة بالدرجة الأولى ، منطلقة من المؤلف تارة ، أَو من العصر تارة أُخرى ، أَو من السياق الاجتماعيّ الذي يعيشُه صاحبُ النصِّ[3] .

وبما أنَّها تُعنى بمضامين الأَعمال الأَدبيّة[4] ، وبعض النصوص واضحة المضمون ؛ فمن هنا تبقى رؤية بعض النقاد قريبة من السطح ، وتتسمُّ بالمباشرة والوضوح ، وعدم الغور بعيداً في أعماق النصّ وخفاياه ، وقريبة من الجزم برأيها ، ويستطيع القارئ المتذوق الوصول إلى ذلك بيسر من غير عناء ؛ لذا رأى بعض النقاد أَنَّ النقد السياقيّ كثيراً ما طمس القيم الجَمَالِيَّة الفنّيّة في العملِ الأَدبيِّ أَو تجاهلها [5] ، إذ إذ كان همّه مضامين الأعمال لا فنّيتها الأَدبيَّة ؛ فالناقد ( كان يوجه عنايته في الأغلب الأعم ، إلى الأجزاء الظاهرة من تلك الموضوعات ، أَي إلى ما هو معروف منها )[6] ، أَما النَّاقِدُ الحقّ فيحاول كشف المعنى المختبئ الكامن في أعماقِ النصِّ ، لا ما دلَّ عليه ظاهره ، فيبتعد عن الشرح ، متأملاً ما خفي من الدلالات ، وبهذا يكون قد أَثرى النصّ والعملية النقديّة[7] .

النصُّ الأَدبيّ يتسمُّ بالاحتمالِ وعدم اليقين ، نصٌّ مرنٌ متحرك الدلالة[8] ، لا يعرف الثبات ، ذو لغة خدَّاعة إيحائية [9] ، و ( لا يمثل الحقيقة )[10] ، إذْ أَنتجه الخيال ، فالنقد يعجز عن الإتيان بالحجة القاطعة القاطعة ، بل يحاول أَن يُقنع القارئ بأُسلوبٍ متماسك[11] ، لهذا لا يمكن للنقد أَن يتسم بالمطلق أَو الجزم ، أَو الصحة اليقينيّة ، بل يقف عند حدود الظنِّ والترجيح[12] ، ليبقى النَّصُّ النقديّ نصَّاً تأويلياً قريباً للصواب ، يمتلكُ عنصرَ الإقناع بأَدلته السّياقيّة والنصّيّة .

---

[1] - اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق : ٤٦ و ينظر : نفسه : ١٢٦ .
[2] - من قضايا الأدب الإسلامي : ١٤٠ ؛ وينظر : المناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث عرض نظري ونماذج تطبيقية : ٧٠ .
[3] - ينظر : من النصّ إلى النصّ المترابط : د . سعيد يقطين : عالم الفكر : ع ٢ : مجلد ٣٢ : ٢٠٠٣ م : ٧٧ .
[4] – ينظر : الشعر العراقي الحديث ١٩٤٥ – ١٩٨٠ في معايير النقد الأكاديمي : ١٥٠ ؛ و الحركة النقدية حول البياتي : ٣٠ .
[5] - ينظر : بنية اللغة الشعرية : ٤٠ ؛ و في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات : ١٦٨ .
[6] - اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق : ١٣٤ .
[7] - ينظر : اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق : ١٥٣ .
[8] – ينظر : بحوث في القراءة والتلقي : ٨٧ .
[9] - ينظر : تحليل الخطاب الشعري : ١٤ ؛ و الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب : د.رابح بوحوش ، مجلة الموقف الأَدبي ، ع ٤١٤ ، ٢٠٠٥م : ٣٦ ؛ و وحدة النصّ وتعدد القراءات التأويلية في النقد العربي المعاصر : ٩٤ ؛ الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث : ٥١ .
[10] - نظرية النقد الأَدبي الحديث : ٣٧ ؛ وينظر : المرايا المحدبة : ٥١ ؛ والنقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية : ٤٣ .
[11] - ينظر : مدارس النقد الأَدبي الحديث : ١١٩ .
[12] - ينظر : المناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث عرض نظري ونماذج تطبيقية : ٩٩ .

## المبحث الأول

### الاتجاه التاريخيّ

يتأثر الأديب ويؤثر في التاريخِ ، يَتفاعل مع ما حوله من أحداث سياسية كانت أو غيرها ، ويُسهم أيضاً في إحداث تغيرات في مجرى التاريخ ، وَمن ثَمَّ يمكن القول إنَّ الأديب ( ثمرة عصره وبيئته ، قد عمل الزمان والمكان على إنضاجها ، والحال السياسيّة والاجتماعيّة ، والحال الاقتصاديّة )[١]، و يمكن عدّ الإبداع الأدبيّ مُنتجاً ثَقَافِيّاً وَعملاً تاريخيّاً[٢] ؛ وهو ( صورة من صور النشاط الإنسانيّ وشكل من أشكال التعبير عن الحياة الإنسانيّة )[٣] ، و( النصّ والتاريخ منسوجان ومدمجان معاً كجزءٍ من عملية واحدة )[٤] ، فكان من الضروري معرفة تاريخ النصّ طالما هو يمثل نشاطاً إنسانيّاً متغيراً ؛ ولأَنَّه لا يمكن أَنْ يكون منعزلاً عن المرحلة التاريخيّة التي أنتجته ، إذْ تنعكس تلك التأثيرات بصورة طبيعية على ما ينتج الإنسان من إبداع ، وقد عُرِفَ هذا الاتجاه في دراسة النصوص الإبداعيّة منذ القدم ؛ ربَّما لسهولة الربط بين الحادثة التاريخيّة والنتاج الأدبي ، فأَثر التاريخ بائن في نصوصٍ كثيرة .

لما كان النقد الأَدبيّ تفسيراً وتحليلاً وتقييماً للأَعمالِ الأدبيّة[٥] وبياناً لكوامنِها ، فَينبغي على النَّاقِدِ معرفة الظروف التي أنتجت النصّ[٦] ، بِوصفِ ( النصِّ ظاهرة تعبيرية ظرفية )[٧] ؛ ومن ثَمَّ فمعرفة الظرف المُحتضنِ للنَّصِّ يساعد على فهم تلك الأعمال[٨] ، ويزيح إساءة الفهم وسوء التفسير ، فَرُبَّما عند تجاهل النَّاقِدِ تاريخ النصّ يُشوّه معناه[٩] ، ورُبَّما خرج بعيداً عن المعنى المراد ، لِذا فَهذه المعرفةُ ( أمرٌ ضروري لعملية التقييم التي يقوم بها النَّاقِدُ )[١٠] . إنَّ الاطلاع على الأَحداثِ التاريخيّة التي واكبت كتابة النصّ ؛ أَي معرفة مناسبة النصّ ، وما أَحاطتْ به من ظروفٍ ساعة ولادته ، قد تضيء بعض زوايا النصّ ، وتأخذ بيدي الناقد إلى الفهم الدقيق ، مع إضفاءِ شيءٍ من الموضوعيّة على عمليته النقديّة[١١] ، فهو يستدل بدليلٍ خارجيّ – حدثٍ تاريخيّ – ترك أثـره في النَّصِّ ، لذا فالناقد الجيد لا يستغني عن المعلومات التاريخيّة ، إذ يخلق أَجواء بيئية متخيلة مشابهة لتلك الأجواء التي أُبدع فيها النصّ ، معتمداً على التاريخ ، عندها يتمكن بيسر ومن غير شطط الحكم على النصّ ، ودراسته دراسة سليمة[١٢] ، كما

---

[١] - تجديد ذكرى أبي العلاء : ١٦ ؛ و ينظر : في النقد الأدبي منطلقات وتطبيقات ١٦٥ .
[٢] - ينظر : آليات الخطاب النقدي العربي الحديث : ١٦ .
[٣] - اتجاهات نظرية في علم الاجتماع : ٧١ .
[٤] - النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية : ١٧ .
[٥] - ينظر : اتجاهات النقد الفني عند أسعد عرابي : ٣٠ .
[٦] - ينظر : في النقد الأدبي منطلقات وتطبيقات : ١٦٥ .
[٧] - النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية : ٥٢ .
[٨] - ينظر : لسانيات النصّ مدخل إِلى انسجام النصّ : ٢٩٧ ؛ وشعرنا القديم والنقد الجديد : ٢٢ .
[٩] - ينظر : مناهج النقد الأَدبي : ١١٦ .
[١٠] - مقالات في النقد الأدبي ، إِبراهيم حمادة : ٩٢ .
[١١] - ينظر : المدخل إِلى مناهج النقد المعاصر : ٤٨ ؛ ومناهج النقد الأَدبيّ الحديث رؤية إسلامية : ٢٧ .
[١٢] - ينظر : المناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث عرض نظري ونماذج تطبيقية : ١٠٠ ؛ ومناهج النقد الأدبي : ١٠٩ .

تساعدُ على تفهمه وتجنب شطحات التأويل [1] . و ( لكي تفهم أثراً فنياً [...] لا بُدَّ من أن تتصور بدقة الحالة الفكرية والأخلاقيّة العامة التي ينتسب إليها الأثر )[2] ، ومن هنا يرى الدكتور " محمد مندور " أَنَّه ( من الواجب على كلِّ ناقدٍ أن يرعاه [ أَي السياق الخارجيّ للنَّصِّ ] مهما كانت نزعته في النقد [...] لأَنَّه من الأُسس العامة لكلِّ نقدٍ صحيح )[3]، وقد نبّه " **بوداغوف** " أَنَّه على النَّاقِدِ – إذا ما ابتغى قياس فردية عمل ما في مُدّةٍ ما ، وكلّ ما يتصل بلغتها – معرفة كلّ ما يتصل بنظرية المعيار اللغويّ لها ، فبذلك يتسنّى له أَن يحدد الإبداع ويقوّمه[4] .

يبدأُ النَّاقِدُ عمله من النصِّ و يلجأُ إلى التاريخ في إضاءة العتمات المغلقة ، التي تستعصي على الفهمِ دون الاستعانة بالتاريخِ ؛ فاللجوء إلى التاريخِ غايته إيضاح النصّ ؛ لأَنَّ التاريخ أَهمّ وأَيسر وسيلة للفهم والتفهم[5] الأَدبيين للنصوصِ ؛ وغاية النَّاقِدِ هي ( فهم النصّ الشعريّ [...] وربطه بحياة الشَّاعِرِ وعصره )[6] لا جمع معلومات تاريخيّة ، فَإِنَّ جمع المعلومات واتخاذ النصّ دليلاً تاريخيّاً – بِوصفِنا ( نستفيد من الشعر في دراسة التاريخ )[7] – من أبرز وأوسع عيوب هذا الاتجاه ، إِذْ تُبْعِد النَّاقِد عن هدفه وتُدخِلُ العمل في علوم أُخرى ، ورُبَّما كان الاتجاه التاريخيّ أَقلّ عمقاً وأَقرب غوراً في لغة النّصّ وأَدبيته[8] ، لكن لهذا الاتجاه أهمية في سعيه إلى تفسير الظواهر الأدبيّة وبيان نشأتها وتطورها[9] ، وتوضيح أَسبابها أَسبابها ، والمؤثرات التي ابتدعتها ، ويهتم أَيضاً بتلاشي وجمود الأغراض أَو الأَجناس الأَدبيّة ، أَو أَيَّة ظاهرةٍ أَدبيَّةٍ ، فضلاً عن ربطها بجذورها ، وينبغي الحذر من أَنْ يطغى التاريخ على صميم العمل الأَدبيّ أو على شخصية المبدع[10] ، أَي لا يخرجُ عن نطاق إضاءة النصّ في كشف دلالاته .

يقوم الاتجاه التاريخيّ على دراسةِ ثلاثة مقومات هي البيئة ، والجنس ، والوسط ، التي أَقرَّها " هيبوليت تين " وهي العوامل المؤثرةِ فِي الشخصية : البيئة المكانيّة ، والوسط أَو العصر الزمنيّ ، والعرق الصفات الموروثة[11] ، وأَضاف إليها " برونتير " الملكة الرئيسة ، وبمعرفة هذه العواملِ أَو بعضِها ، وفهم العلاقة بينها وبين النصِّ الأَدبيّ ، يُدركُ النصّ الأَدبيّ وتتضحُ الرؤية لدى النَّاقِدِ ؛ أي يدرسُ النصَّ وفق

---

[1] - ينظر : مقدمة في النقد الأدبي : ٣٩٥-٤٠٣ ؛ والشعر العراقي الحديث في الدرس الأكاديمي : ٤٧ – ٥١ ؛ والمنطقة الأصلية بين المؤلف والنصّ : طراد الكبيسي ، الأقلام ، ع ٨ – ١٠ ، ١٩٩٦ م : ٥ ؛ ونحو نقد عربي : د.أحمد مطلوب ، مجلة الأقلام ، ع ٦ ، ٢٠٠٠ م : ١٠ ؛ والخطاب النقدي حول السياب : ٩٤ .

[2] - في النقد الأدبي منطلقات وتطبيقات : ١٦٦ ؛ وينظر : الخطاب النقدي حول السياب : ٩٤ .

[3] - في الأدب والنقد : ١٨ .

[4] - ينظر : بحث في التلقي : أحمد محمد ويس ، علامات جزء ٤٩ ، مجلد ١٣ ، ٢٠٠٣ : ٤٤٢ – ٤٤٣ ؛ والرأي نفسه يُفهم من كلام الدكتور عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير : ٣٠ .

٥ - ينظر : نقد الشعر : ١٧ ؛ ومقدمة في النقد الأدبي : ٣٩٩ و ٤٠٣ ؛ و في الأَدب والنقد : ١٧ ؛ وآليات الخطاب النقدي العربي الحديث : ١٦ ؛ ومناهج النقد الأَدبيّ الحديث رؤية إسلامية : ٢٣ .

[6] - اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث : ١٣٣ ؛ وينظر : آليات الخطاب النقدي العربي الحديث : ١٥ .

[7] - أُسطورة الأَدب الرفيع : ١٠٠ ؛ وينظر : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي : ١٤٩ .

[8] - ينظر : الأسطورة اليوم : ١٢ .

[9] - آليات الخطاب النقدي العربي الحديث : ١٥ .

[10] - النقد الأَدبي أُصوله ومناهجه : ١٧٢ .

[11] - ينظر : مقدمة في النقد الأَدبي : ٤٠٤ ؛ ومقالات في النقد الأدبي ، إبراهيم حمادة : ٩٤ ؛ و خمسة مداخل إِلى النقد الأَدبي : ١٣٥ ؛ والأدب والأنواع الأَدبية : ٨٧ ؛ واتجاهات نقد الشعر العربي في العراق : ٢٦ ؛ وفي النقد الأَدبي الحديث منطلقات وتطبيقات : ١٦٦ .

هذه المؤثرات الثلاثة لتكون دراسته المؤثرات عاملاً مساعداً لتفسيره[١] ، ويستطيع أَنْ يكشف عن كثيرٍ من غوامضه ، لذا تقع مهمة إيضاح هذه العناصر وأثرها في العمل الأدبيّ على عاتق النَّاقِد التاريخيّ ، ومن هنا فعلى النَّاقِدِ أنْ يكون ملماً بتاريخ الشَّاعِرِ ومعرفة الظروف التي أحاطت بولادة النصّ معرفة دقيقة ، ويرى بعض النقاد أَن تهتمَّ العملية النقديّة التاريخيّة أَيضاً بدراسةِ تأثير النصّ في البيئة المتلقّية له ؛ أَي أَنْ ( تدرس تأَثيره في البيئات التالية لعصر المؤلف أَو المعاصرة له )[٢] ، أَو تدرس ( التأثيرات التي يتوقع يتوقع للنّصِّ أن يؤثر بها فيما يحيط به )[٣] ؛ أي ( فهم التداخل الوظيفي بين العمل الأدبي والشعب )[٤] ، ، يبدو أَنَّ دراسةَ تأَثيرِ النصّ الإبداعيّ في المحيطِ – المجتمع – ليس من صلبِ عملِ الناقد الأدبيّ ، وإنّما من صميم علم الاجتماع ، إذ تقع مهمة دراسة التأَثيرات والتغيرات التي يُحدثها نصٌّ ما – في المجتمع أو في حركة التاريخ ، من نشوء ثورات مثلاً – على عاتق عالِمِ الاجتماع ، وليس من عمل الناقد الأدبيّ ؛ فهو يخرج من نطاق الأدب ليبحث في المجتمع وقضاياه ، فكما يلجأ عالمُ النفس إلى الأدبِ ليتخذه دليلاً على فهم نفسية المبدع ، كذلك يبحث عَالِمُ الاجتماع عن أَثر النصوص الأدبيّة في المجتمعات وتطورها ، وبهذا فقد أفاد الأدبُ علمَ الاجتماع في معرفة أسباب نشوء بعض الظواهر التاريخيّة والاجتماعيّة أَو انحلالها ، وليس مجال البحث بيان الفائدة التي يعطيها الأدب لعلم الاجتماع[٥] ؛ ؛ لأَنَّ ثمة علاقة بين الأَدب وتاريخ المجتمعات ، وإِنَّ ( تطور الأدب لا يكون مستقلاً عن عملية التطور التاريخيّة التي يمرُّ بها المجتمع بأَسره )[٦] . ويبقى دور الناقد الأَدبيّ دراسة كلّ ما من شأَنه ( أَن يلقي ضوءاً يكشف عن بعض أَسرار النصّ المنقود )[٧] ، فسبر أغوار النصّ وكشف مخبوآته ، هي مهمة الناقد الناقد الأَدبيّ ، لا آثار النصّ في المجتمعات فيكون العمل خدمة لعلم الاجتماع ، اللَّهُمَّ إلا إنْ كانت الغاية من دراسة تأَثير النصّ على المجتمع تقويم العمل الأدبيّ والحكم عليه .

من عيوب هذا الاتجاه[٨] الإسراف في المطابقة بين الأدب والبيئة وجعله بمنزلة الظلّ ينساق وراءها [٩] [٩] ، ومن ثمَّ غيّب هذا الاتجاه مَكمن الإبداع الأدبيّ في النصّ أَو أَرجعه إلى قضايا عامة تشمل المبدع وغيره من أَبناء جلدته ؛ وَمن ثَمَّ فلا يمتلك التاريخُ التفسير المقنع لبيان فرادة الأَعمال الإبداعيّة ، ويعجز عن تفسير العبقرية الأدبيّة[١٠] ، لشعراء من الحقبةِ الزمنيّة نفسها ومن البيئة ذاتها ، ويبدو أَنَّ هذا الاتجاه

---

[١] ـ ينظر : اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق : ٢٦ – ٢٧ ؛ والشعر العراقي الحديث ١٩٤٥ ـ ١٩٨٠ في معايير النقد الأكاديمي : ٤٦ ؛ وفي النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات : ١٦٦ . .
[٢] ـ المناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث عرض نظري ونماذج تطبيقية : ١٠٠ .
[٣] ـ اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق : ٣٨ ؛ وينظر : مداخل في النقد الأدبيّ : ٢١ .
[٤] ـ مناهج النقد الأدبي : ١١٥ .
[٥] ـ للإطلاع : ينظر : أُسطورة الأدب الرفيع : ٩٨ – ١٠٤ .
[٦] ـ نظرية النقد الأدبي الحديث : ٣٤ .
[٧] ـ المناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث عرض نظري ونماذج تطبيقية : ١٠٠ ؛ وينظر : مشروع التحديث في النقد العراقي الحديث مراجعة أُولى : ٢٢ ؛ والمرايا المحدبة : ٢٣ .
[٨] ـ للاطلاع على عيوب هذا الاتجاه . ينظر : جمالية التلقي وتجديد تاريخ الأدب : د. سعيد الفراع ، مجلة عالم الفكر ع ١ ، مجلد ٣٩ ، ٢٠١٠ م : ٨ ـ ٩ .
[٩] ـ ينظر : آليات الخطاب النقدي العربي الحديث : ١٦ .
[١٠] ـ ينظر : النقد الأدبي أُصوله ومناهجه : ١٦٩ – ١٧٠ ؛ والمدخل إلى مناهج النقد المعاصر : ٤٦ ، ٤٨ .

لا جدوى منه في الزمان والمكان اللذين أُنتجَ فيهما النصّ ، لأنَّ المتلقي يدرك بيسر ما يظهره له النَّاقِدُ التاريخيّ ، خلافاً لغيره من المتلقين في البيئات والأزمنة الأُخرى .

يرى الدكتور " محمد البلوحي " أنَّ الاتجاه التاريخيَّ تعامل مع النصِّ الأدبيِّ على أَنَّه وثيقةٌ تاريخيّة ، فأهملَ القضايا الجماليّة ، والإيقاعيّة ، والفَنِّيّة ، وكان ذا اهتمامٍ بتاريخيّة الظواهرِ الإبداعيّة[١] ، بالطبع هذه هي الهوة التي يقع فيها كثيرٌ من الدارسين الذين يعتمدون هذا الاتجاه ، لكن ليس العيب في الاتجاه وإِنَّما في الآليةِ التي تعالج بها النصوص ، وبالرغمِ من أَنَّ هدفه الرئيس لم يكن البحث في القضايا الجماليّة والإيقاعيّة وَالفَنِّيّة ، وربّما يُشيرُ إليها ضِمناً ؛ لذا فقد نبّه الدكتور " عليّ جواد الطاهر " إلى أَنَّ هذا الاتجاه ( حسّاس إذا فقد فيه صاحبه توازنه زلت به قدمه [...] وصار مؤرخاً أو جمَّاعة )[٢] لا ناقداً ، ، فعلى الناقدِ أَلَّا يتخذ من النصّ وثيقة تاريخيّة ، وإِنَّما يجعل من التاريخِ طريقاً لمعرفة سمات النصّ المختبئة ، فلا يُعنى بالتاريخ وحده بل يجعله مرشداً له في رحلته الاستكشافيّة لدلالات النصّ ، وبهذا فَإِنَّ اللجوء يكونُ لغايةٍ وهي كشف مضامين النصّ ، وإغناء الآراء التي يتوصل إليها النَّاقِدُ بشيء من أَحداث التاريخ .

من الدراسات التي اعتمدها النقاد متخذين من هذا الاتجاه مساراً في دراستهم النصوص الشعريّة في مجلة " الأقلام "[٣] :

**البياتي من خلال قصيدة " عن وضاح اليمن ... والحبّ والموت " لِــ " محمد مبارك "[٤]**

ينطلق الناقد في دراسته القصيدة من الرؤية التاريخيّة والاجتماعيّة ، ولغلبة الرؤية التاريخيّة فيها كانت هذه الدراسة ضمن الاتجاه التاريخيّ .

يبدأ الناقد بمقدمة تأثرية انطباعيّة عن الشاعر ، ذات صبغة إنشائية يتخللها السجع ، جاء فيها أَنَّ البياتي – مقارنة بأَبناء جيله – كان ( أخصبهم موضوعاً .. وأكثرهم تنوعاً .. وأبعدهم غوراً في الفكر ومعايشة في الرؤية )[٥] ، يبدو أنَّ هذه المقدمة غير محببة في الدراسات الموضوعيَّة ، إذ على الناقد الابتعاد – قدر الإمكان – عن العبارات الانطباعية العامة ، المفتقرة إلى أَدلة ، وعليه بدلاً من ذلك بيان تلك المواضع ، وترك هذه الأحكام تنبثق عن إيمانٍ من أَعماق القارئ .

---

[١] - ينظر : آليات الخطاب النقدي العربي الحديث : ١٨- ١٩ .

[٢] - مقدمة في النقد الأدبي : ٣٩٨

[٣] - ومنها على سبيل المثال : الوعي الشعري ومسار حركة المجتمعات العربية المعاصرة : محمد مبارك ، ع ٧ – ٨ ، ١٩٩٢ م ؛ وبستان عائشة فِي قراءة ثانية الولادة فِي الضريح : حاتم الصكر ، ع ٥ – ٦ ، ١٩٩٣ م ؛ وتأملات فِي قصائد العدد الماضي : د . نادية غازي العزاوي ، ع ٥ ، ٢٠٠٢ م ؛ والتوظيف الشعري لتقنية التنقيط فِي مجموعة تخطيطات على الجدران [ لمرشد الزبيدي ] : د . أحمد جار الله ياسين ، ع ٦ ، ٢٠٠٢ م ؛ وحركية الزمن وشاعريَّة المكان : د . فليح كريم الركابي ، ع ٣ ، ٢٠٠٩ م .

[٤] - نشر النَّاقِدُ هذه الدراسة وقد أَضاف لها بعض التعديلاتِ في كتابه " عبد الوهاب البياتي وعي العصر والبنية الشعرية الحديثة " وقد شغلت الصفحات ( ١٠٣ – ١٢٣ ) .

[٥] - البياتي من خلال قصيدة " عن وضاح اليمن .. والحب والموت " إشكالية العلاقة بين المناضل الثوري والجمهور في الثورة العربية المعاصرة : : محمد مبارك ، الأقلام ، ع ٥ - ٦ ، ١٩٩٣ م : ٢٢ .

يرى الناقد أَنَّ القصيدة[١] تدور حول إشكاليّة العلاقة بين المناضل الثوري والجمهور ، وقد اتخذ الشاعر من شخصية " وضاح اليمن " رمزاً للمناضل ، ومن " أم البنين " رمزاً للجمهور ، ومن ثمَّ فقد تبنّى الناقد الحكاية التاريخية – حكاية " وضاح اليمن وأَم البنين[٢] " – في فهمِ النصِّ ، وجعلها منطلقاً لقراءته ، إِذْ يرى أنَّ الجمهور يلهو بالمناضل من أَجله ، لَهْو أم البنين بصاحبها[٣] ، فمن خلال التاريخ المعيش وربطه بالجذورِ التاريخيَّةِ المشابهة فُهِمَ النصُّ . ولاعتماد الناقد فِي رؤيته من هذا المنطلق ، يرى أَيضاً أنَّ ( صورتي " الحسين بن عليّ " و " جيفارا " كانتا في ذهن الشاعر وهو يصوغ هذه الصورة للعلاقة بين القائد والجمهور )[٤] ، هذه العبارة تؤكد رؤية الناقد التاريخيَّة ، ليُبرزَ العلاقة بين القائدِ والجمهور ، وهي العلاقة نفسها بين الشخصيتين وجمهورهما ، لكنّه لم يوضحها من خلال معطيات النصّ ، كذلك لم يجد القارئ إشارة إلى إحدى هاتين الشخصيتينِ في النصّ ، وإِنَّ ( الاستناد إلى نية المنتج ومقاصده ليست معياراً للفهم وبناء المعنى )[٥] ، والنقد الذي يُبنى على ما في ذهن الكاتبِ أَو مخيلته أَو تصوراته قبل كتابة نصّه أَو فِي أثناء الكتابة يبدو ركيكَ الأُصول ، بعيداً عن الموضوعيّة ، عارياً من الأَدلة ، مفتقراً إلى الإقناعِ ؛ لذا يَصعُبُ الاطمئنان لنتائجِه . وبعد أن يصافح القارئ القصيدة ، ويطيل النظر متأملاً باحثاً علَّه يجد أيّة إشارة إلى هاتين الشخصيتين " الحسين بن عليّ " ( عليه السلام ) و " جيفارا " لكنّه كمن يبحث عن إبرةٍ في كومة قشّ ، يعاود القارئ مرة أخرى علّه يجد تأويلاً لإحدى الشخصيتين لكنَّ الخيبة ترافقه ؛ لأنَّه يريدُ أن يرى في النصِّ بصمة أو أي تأويل لشيءٍ لا وجود له في لغة النصِّ وبنيتِه ، وبعد قراءات عدّة للقصيدة لا يُعرف من أين اهتدى الناقد إلى ما كان في ذهن الشاعر ؟ ، ومن ثَمَّ يبدو أَنَّ الناقد يعملُ على لَيِّ عنق النص ويقوِّله ما لم يقل ؛ لأَنَّ ( قصدية المنتج ليست معياراً للتأويل ، بل إِنَّ الاحتكام لا بدّ أَن يتمَّ بالعودة إلى أدلّة اللغة والاستناد إلى مرجحات قوية )[٦] من النصّ أَو من السياقِ الخارجيِّ ، ويرى الدكتور عبد العزيز حمودة ( أَنّنا لا نستطيع أَن ننطلق في تعاملنا مع نصٍّ أَدبيٍّ من نقطة ما كان يقصد الشاعر قوله ، لكنّ يبقى بالرغم من ذلك ما قاله الشاعر بالفعل ، وهو القصيدة ذاتها )[٧] ، فضلاً عن أَنَّ ( النية التي قد يعلنها ، قاصداً إلى شيء ليست كافية لتوجيه القراءة ، بل لا بدّ من اعتماد النصّ معياراً ودليلاً عليها )[٨] وهذا ما لم نشم له رائحة في النصّ ، أَما القراءة النقديّة فقد جاءت بإشاراتٍ عابرةٍ مُنقطعةٍ عن بنية القصيدة .

---

[١] - ديوان عبد الوهاب البياتي : ٢ / ٢٤٣ ؛ قصيدة " عن وضاح اليمن والحبّ والموت " .
[٢] - ينظر : مصارع العشاق : ٢ / ١٩٢ – ١٩٣ ، " أُم البنين " هي زوج يزيد بن عبد الملك بن مروان .
[٣] - ينظر : البياتي من خلال قصيدة " عن وضاح اليمن .. والحب والموت " : ٢٤- ٢٥ .
[٤] - المصدر نفسه : ٢٥ .
[٥] - التأويلية العربية نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات : ٩٣ .
[٦] - المصدر نفسه : ٨٥ .
[٧] - المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك : ٥٠ .
[٨] - التأويلية العربية نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات : ٥٢ ؛ وينظر : نفسه : ٩٠ .

لقد بدا للناقد أنَّ الشاعرَ لجأ إلى التاريخ ليبحث عن جذور لهذه الإشكالية ، فصوّرها لنا مستعيناً بحكاية وضاح اليمن ، ومزج أيضاً معها رموزاً أخرى أبرزها " عطيل " ، ويبيّن الناقد لنا مصادر هذه القصيدة ؛ وهي : حكاية وضاح اليمن ، وشيءٌ من حكايات الشعراء وشياطينهم ، ووادي عبقر ، ومن نبوءات الكهان ، وحكايات ألف ليلة وليلة ، وبهلول ، ومن كتاباتِ المعاصرين[1] ، وبالرغم من وجود هذا الزخم من الرموز التاريخيّة والأسطوريّة والشعبيّة التي وظفت في القصيدة – حسبما يرى الناقد – إلا أَنَّ الناقد أشار إليها فقط دون أي تحليل أو شرح أَو توضيح ، أَو بيان موضعها في النصِّ ، متجاهلاً مهمةَ النَّاقِدِ الأَدبيِّ وهي توضيح وتبيان الأَعمال الإبداعية[2] ، كما أَنَّ كثرة الرموز تحتاج إلى شاعريّة مقتدرة لِتصهرها في بوتقة الخيال لتخرج نصّاً متماسكاً ، وإِنَّ هذا ممّا أهمله الناقد ، ولم يعطِه قليلاً من الإيضاح ؛ إذ إِنَّ مهمة الناقد هي توضيح الرموز بعد استخراجها من النصّ وربطها بمصادرها وإِظهار دلالتها في نصِّها الأصلي والقصيدة المدروسة ، لا أن يكتفي بالقول إِنَّ الشاعر استحضر رموزاً من " وادي عبقر" مثلاً ، فهذا العمل يوقع القارئ في تيهٍ وحيرة ، فيبحث جاهداً عن تلك الرموز في لغة النَّصِّ فلا يجد لها بصيصاً .

أضف إلى ذلك أنَّ الناقد تجاهل كلَّ الرموز التي ذكرها سوى " وضاح " و " عطيل " ، ليقول : إنَّ ما توصل إليه وضاح نتيجة حبّه هو قول الشاعر :-

***( لم أجد الخلاص في الحبّ ولكني وجدت الله )*** [3] .

إنَّ نهاية حبّ " وضاح " بالموت المعتم ، و لَهْو معشوقته يربطهما الناقد بـ( الشاعر والمناضل الثوريّ فقد وقفا على حقيقة جمهورهما ووجدا أنَّ الانتماء له ليس كافياً ، إذ لا بُدَّ مع هذا الانتماء من الوعي بملابساته وإدراك مجمل ما يحيط العملية الثورية التي يضطلعان بها وينغمران فيها )[4] ، فالناقد بدأ بدأ يربط بين ما فعله وضاح من أَجل " أُم البنين " وما منحته إياه في مقابل ذلك ، وبين المجاهد الثوريّ الذي يصور ( قلقه وخوفه وإشفاقه على مصير الأمة في مثل رؤى وضاح المغرقة بالدم )[5] ، وَمن ثَمَّ فالتاريخ هنا مفسر للنصِّ ، وقد اعتمده الناقد كُلّياً في فهمه القصيدة ، فضلاً عن أَنَّه وجد للقضية المعيشة جذوراً تاريخيّة ، وقد وضّح الترابط بينهما .

قد أَحسن الناقد في ربط النصّ بالحكاية التاريخيّة ، إذْ إنَّ حكاية " وضاح " التي أوردها الناقد يمكن عدّها مفتاحاً لفهم غوامض النصّ ، والكشف عن أَسرارِه التي لا يمكن فهمها دون الرجوع إلى تلك الحكاية

[1] - ينظر : البياتي من خلال قصيدة " عن وضاح اليمن .. والحب والموت " : ٢٧ .
[2] - ينظر : مقالات في النقد الأدبي ، اليوت : ٢٣ .
[3] - ديوان عبد الوهاب البياتي : ٢ / ٢٤٤ .
[4] - البياتي من خلال قصيدة " عن وضاح اليمن .. والحب والموت " : ٢٨ .
[5] - المصدر نفسه : ٢٩ .

ابتداءً من العنوان وانتهاءً بالمضمون ، وقد أرشد النَّاقِدُ المتلقي إلى أُصول النصّ ؛ لأَنَّ ( من مهام النقد البحث في مصادر النصِّ )[1] ، لكنّه أخفقَ فِي تأويلِ هذا التداخل بين الحكاية التاريخيَّة وبين النصِّ ، فالعلاقة التي يرمي إليها الناقد بين الجمهور والقائد تبدو بعيدة عن التأويل المقبول ، على الرغمِ من ورود لفظة " الجمهور "[2] مرة واحدة في القصيدة ، ولا يُعرفُ كيف اهتدى الناقد إلى هذه العلاقة المجهولة ؟ ، فكأَنّنا ( نقرأُ أعماق الناقد ورؤاه أكثر ممّا نقرأ أعماق النصِّ ورؤى الكاتب )[3] ، ويمكن القول إِنَّ الناقد يلتفُّ حول النصِّ ويريد منه ما ليس فيه ؛ لأسباب ربَّما تتعلق بقضايا أَيديولوجيّة وسياسيّة .

يُظنُّ أنَّ الناقد لم يوفق في انطلاقته التاريخيّة في قراءة هذه القصيدة المليئة بالرموز ، ولم يوفق في إقناع القارئ في الوصول إلى الرؤية والهدف الذي تبناه ، إذ إِنَّه قد وضع هدفاً قبل قراءة النصِّ ، وأراد إثباته أَو إقناع المُتَلَقِّي به ؛ أي : دخل النَّاقِدُ النصَّ وهو يحمل فكرة ، ثم ظلَّ يحاول أن يجد لها ملمحاً أو دليلاً في لغة النصِّ أَو تاريخه ، لكن يُلاحظُ أَنَّه لا وجود لأَي وجهٍ للترابط بين " وضاح " و " القائد الثوري " أَو بين " أُم البنين " و " الجمهور " ، ( ورُبَّما كانت الفلسفة أو الأيديولوجيّة التي يعتنقها الناقد هي التي دفعت به )[4] إلى هذه الرؤية الغريبة على النصِّ ، ولو أنّ الناقد انطلق من عبارته الأخيرة التي ختم بها دراسته وراح يبحث عن التأويل وفكّ شفرة القناع لربّما أمتع القارئ ، وقدَّم له متعة كشف الأَعماق ، إذ قال في ختام دراسته : نحن ( بإزاء لغة غنّية في الشعر .. وطاقة كبيرة في التصوير تجمع بين أَرفع ما انتهت إليه بلاغة القدماء في الاستعارة والكناية والتشبيه وأَخصّ ما صار إليه التعبير الحديث من شحن اللفظ بطاقات إيحائيّة وتعبيريّة قادرة على خلق الرمز من طينة المفردة اليوميّة )[5] ، بالرغم من كثافة الرمز في النصّ ، ولغته الغنّية ، إلّا أنَّ الناقد راح إلى قضية تاريخيّة رُبَّما لا أساس لها ، وحاول جاهداً ربط النَّصِّ معها في مصيرٍ واحد .

**قراءة في ديوان حلم في مرآة مهشمة للشاعر سلمان الجبوري لـــ" د . جليل كمال الدين "**

إنَّ المتابع للمنجز الإبداعيّ للشعراء يُلاحظ جليّاً أَنَّ التجربة الإبداعيّة في تطورٍ مستمرٍ لدى المبدعين في الأعمّ الأغلب[6] ، والاتجاه التاريخيّ يأخذُ على عاتقه دراسة ومتابعة تطور الملكة واللغة لديهم ، ويهتم بإظهار التطور أَو التغير الذي رافق المسيرة الإبداعيّة وبيان أَسبابه ، كما يبحث عن التعديلات التي يقوم بها مُنتجُ النصِّ على نصوصِه مع مرور الزمن[7] ، مع الإشارة إِلى الدوافع القابعة وراء ذلك التغيير .

[1] ـ سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر : ٦٧ .
[2] ـ الديوان : ٢ / ٢٤٦ : في قول الشاعر : " يواجه الجمهور / بسيفه المكسور " .
[3] ـ علاقة النقد بالإبداع الأدبي : ١٤ .
[4] ـ المناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث عرض نظري ونماذج تطبيقية : ٧١ .
[5] ـ البياتي من خلال قصيدة " عن وضاح اليمن .. والحب والموت " : ٢٩ .
[6] ـ ينظر : الخطاب النقدي حول السياب : ٢٩٢ .
[7] ـ ينظر المذاهب النقديّة دراسة وتطبيق : ٩٩ ؛ والشعر العراقي الحديث ١٩٤٥-١٩٨٠ في معايير النقد الأكاديمي العربي : ٥٢ .

يُلاحَظُ أنَّ الناقد قد انطلق من هذه الرؤية ؛ أي من متابعته لتطور الشعر وتشابهه من حيث المضمون لدى الشاعر " سلمان الجبوري " ، فقال : ( ثمة خطٌّ تطوري بيِّن يربط الديوانين الرائدين والديوان الأخير )[1] ، ويتسم شعره في الدواوين الثلاثة بالنزوع الإنساني والواقعيّة ، وَالشاعرُ كانَ مكافحاً غيرَ مهادنٍ ، ذا موقفٍ نضاليٍّ وسط دواماتٍ من الحزنِ والمعاناةِ[2] ، فالناقد يتخذُ من التاريخِ منطلقاً في التعرف على كوامن النصوص وغوامضها ، وأَساساً في تفسير النَّصّ الشعريّ .

إنَّ النَّاقِدَ يريد أَنْ يصل من التاريخ إلى هدفٍ معين ، وهو أَنَّ ( الجبوري كان ولا يزال ضمير شعبه وشاهد عصره )[3] ، لِذا يبدو للقارئ أَنَّ الناقد أَدرجَ قضايا تاريخيّة ، ورُبَّما كانت تلكَ القضايا هي مناسبة النصِّ ليؤكد ما يذهب إليه لا ليفسر أو ليحلل النصّ الشعريّ .

يبدأ الناقد دراسته بكلامٍ نظريّ حول تعريف الشعر وعن علاقته بالمجتمع والمتلقي ، ثم يتحدث عن الخيال والحلم في الشعر والصورة وأثرهما في إنتاج النصِّ الإبداعيّ[4] ، فيعرّف الشعر بأَنَّه حلم يتخيله الشاعرُ ليعيش فيه مع الجمهور للحظات تنسيهم متاعبهم وشيئاً من آلامهم[5] ، لا يخلو هذا التعريف من ربط الواقع المعيش بالنصِّ وأَثر أَحدهما في الآخر ، وقد اتخذ النَّاقِدُ من فهمه المرحلة التاريخيّة التي عاشها الشاعر قنديلاً في إضاءة نتاجه ، فكان النِتاجُ مرآةً مهشمة ؛ لأَنّها تعكسُ واقعاً مهشماً تغمره الآلام ، وأتعبته المعاناة والمكابدات المريرة[6] .

يصف الناقد الديوان الأخير بأَنَّه انماز بـ( المزيد من الواقعيّة التي اكتهلت بتجارب الشاعر ، ورؤاه وخبراته على مدى ثلاثة عقود ، فجاءت حزينة ، بخصوصية خاصة ، إنَّه الحلم الرومانتيكي – الواقعيّ المبتهج للحياة لكنَّه المحبط بإفرازات الواقع الدمويّ على مدى ثلاثين عاماً )[7] ، يبدو أَنَّ الناقد قد مزج بين بين متناقضين بين الرومانتيكية التي أطلقت العنان للخيال ، وتركت الشعراء يعيشون وَ أحلامهم في بروجٍ عاجية بعيداً عن الواقع وآلامه ، وبين الواقعيّة التي دعت الشعراء إلى أن يصوروا الواقع المعيش وأَن يتركوا الهيام في عوالم الخيال ، وأَنَّ عليهم الابتعاد عن الأحلام التي لا أَصل لها ، وتصوير ما تعانيه

---

١ - قراءة في ديوان حلم في مرآة مهشمة للشاعر سلمان الجبوري : د . جليل كمال الدين ، الأقلام ، ع ٣- ٤ ، ٢٠٠٧ : ٣٤ ، والديوانان هما : ( قصائد من القلب ، و ملامح من العصر المتكبر ) .

[2] - ينظر : قراءة في ديوان حلم في مرآة مهشمة للشاعر سلمان الجبوري : ٣٤.

[3] - المصدر نفسه : ٣٩ .

[4] - يظنُّ البحث أنَّ الكلام النظري ينبغي أن يتضاءل في الدراسات التطبيقية لنقد الشعر ، لا أَن يأخذ مساحة كبيرة من الدراسات ، ومن الأَفضل أَن تكون المقدمة موجزة ذات علاقة بالرؤية التي يتبعها الناقد في سبر أَغوار النص وفكّ شفراته ، وبيان أسراره ودلالاته ، ويا حبذا لو توضح الاتجاه الذي يسلكه الناقد في دراسته للنصوص .

[5] - ينظر : قراءة في ديوان حلم في مرآة مهشمة للشاعر سلمان الجبوري : ٣٢ .

[6] - ينظر : المصدر نفسه : ٣٦ .

[7] - قراءة في ديوان حلم في مرآة مهشمة للشاعر سلمان الجبوري : ٣٦ .

مجتمعاتهم ، ومن ثمَّ فالناقد حين عَدَّ الديوان الأخير رومانتيكيّاً وواقعيّاً في آنٍ واحدٍ ، كانَ بعيداً عن الإقناعِ للقارئِ[١] .

يختار الناقد قصيدة " إصرار " لكنّه لم يحلل ولم يفسر وإنّما يصف المضمون بقوله ( إنّه الإصرار النضاليّ بوجه الطغاة والجلاوزة وسيدهم الاستعمار )[٢] ، وَكانَ عملُه نثر الأبياتِ وتفسير ظاهر ألفاظها دون التعمقِ في لغةِ النصِّ الأدبيِّ ، إذْ المعنى ظاهر على السطح يستشفه القارئ العادي عندما يشرعُ بقراءة العنوان فضلاً عن النصِّ ، لا الناقد المتفحص في قراءة نقديّة للنصِّ ، ويبدو للقارئ أَنَّ الناقدَ قد غفل عن هدفه وهو الكشف عن المعنى المختبئ أو المستتر خلف الألفاظ لا المعنى الظاهر[٣] .

أما عن قصيدة " مطر أسود " فيستحضر الناقد مناسبة القصيدة ، فيسرد القضية التاريخيّة وهي قصف " **حلبجة** " ، ويضيف أنَّ القصيدة تمثل لوحة من لوحات الإبادة الجماعيّة ، فقد حوّل الظالمون المدينة من لوحة خضراء ساحرة غنّاء إلى لوحة صامتة سوداء[٤] ، لكنَّه تجاهل لغة النصِّ وما فيها ، ولم تكن ثمة إشارة نقديّة تربط الحادثة بلغة النصِّ ، فلم يحلل ولم يفسر سوى تلك الإشارة إلى مناسبة النصِّ ، وَمِن ثَمَّ فالناقد قد ابتعد عن صميم عمله – لغة النَّصّ الأدبيّ – ومن المؤكد لكي يُفهَم أي نصّ ينبغي التعرف على الحالة أَو الظروف التي قيلَ فيها[٥] ، ولكنَّ هذا ليس نقداً ، وإنَّما تمهيد للعمل النقديّ[٦] أو مفتاح يفتح مغاليق النصِّ ، أو درب يلج منه القارئ إلى عالم النصِّ بيسر وسهولة ، لذا على الناقد أن يمتلك الاتزان بين لغة النصِّ والتاريخ فلا يترك لغة النصِّ ويلوذ بالتاريخ ؛ لأنَّه في هذه الحالة يخرج عن النقد إلى حقل التاريخ ، من هنا يبدو للقارئِ أنَّ الناقد بسرده الوقائع التاريخيّة قد وَقعَ في ما حَذَّرَ منه " الدكتور علي جواد الطاهر"[٧] ، ومن ثمَّ فالناقد خرج عن النقد وميدانه " النصّ الأدبيّ " فزلَّت رؤيته ، ولو ولو أنَّه سار في النصّ من الداخل بعينٍ تاريخيّة لوصل إلى هدفه .

بقى النَّاقِدُ بعيداً عن النصِّ في قراءته القصائد الأُخرى ، فقد اكتفى بوضع المناسبة التاريخيّة التي تصورها القصيدة ، أو الحادثة التي يرسمها لنا إبداع الشاعر ، من غير تفسير للغة النصِّ ومن دون كشف غوامضه و من غير أن يربط بين الحادثة التي يضعها و بين لغة النصِّ وأَثرها فيه .

---

[١] - لأنَّ الواقعيّة ما جاءت إلا ردَّة فِعْلٍ وثورة على مغالاة الرومانتيكيين في خيالاتهم وتهويماتهم وهروبهم من الواقع ، ومن ثَمَّ لا يفهم القارئ أو يقع في حيرةٍ من أمره كيف يكون الديوان كذلك ؟ .

[٢] - في ديوان حلم في مرآة مهشمة للشاعر سلمان الجبوري : ٣٧ .
[٣] - ينظر : سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر : ٧٧ .
[٤] - ينظر: في ديوان حلم في مرآة مهشمة للشاعر سلمان الجبوري : ٣٧ .
[٥] - ينظر : في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات : ١٦٦ .
[٦] - ينظر : المناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث عرض نظري ونماذج تطبيقية : ٣٩٤ .
[٧] - ينظر : مقدمة في النقد الأدبي : ٣٩٨ .

فعلى سبيلِ المثالِ يأخذ قصيدة " الغول " التي تصور حالة الانقلاب عام ١٩٦٣م ، فيصفها النَّاقِدُ بقوله ( جاء صباح الجمعة المشؤوم " ٨ شباط ٦٣ " بالانقلابيين الفاشيين ، بالدعم الانكلو – أمريكي ... [ والقصيدة أشبه بلوحة ] مجازر الغول الفاشي ، التي صورها الشَّاعِرُ شاهد العصر )[١] ، يُلاحظُ أنَّ النَّاقِدَ يضع الحادثة التاريخيّة قبالة النصّ الشعريّ ، ويترك القارئ يقارن بينهما ليستخلص التأثير فِي لغة الشَّاعِرِ ، وعليه فهو إلى التاريخ أقرب منه إلى النقد .

**البنية المكانيّة في شعر عيسى حسن الياسريّ حقائق وافتراضات لِــ " ماجد الحسن "**

إنَّ النَّاقِدَ بعد قراءته الاستطلاعيّة للنصِّ المراد دراسته تتضح له بعض السمات البارزة ، أو سمات مسيطرة على لغة النصِّ ، عندئذٍ يختار الناقد الاتجاه الذي يتفق مع هذه السمات البارزة تحليلاً وتفسيراً وعنايةً ، وعلى الناقد أَنْ يوضحَ تلك السمات ، ويتناولها بتركيزٍ دقيقٍ فِي دراستِه ، ويبيّن أَسبابها وجماليتها ومساوئها ، ويعاب عليه تغافلها أو أَنْ يختار اتجاهاً لا يعير أَهمية لها ، ومن ثمَّ فليست كلُّ النصوص تقبل الاتجاه ذاته لدراستها ؛ لأَنَّ ( كلَّ نصٍّ مغلفٌ بأسرار ويخلق حوله سياقاً [ ... و ] يخلق في الوقت ذاته طقوساً وإجراءات تبرمج قراءته )[٢] ، وإنّ لكلِّ نصٍّ نغمته ونبرته الخاصة والمميزة له ، وهي تتفق مع اتجاهٍ ، ورُبَّما عصية على اتجاهٍ آخر ؛ لذا يرى الدكتور أَحمد مطلوب ( أَنَّ النصوص لا تعامل معاملة واحدة ، وإِنَّما يحدّد اتجاهها ومغزاها المنهج الذي تدرس فيه )[٣] ، فقد فرض النصّ سلطته على النَّاقِدِ ؛ لأَنه يمتلك سمات لا يمكن تجاهلها .

إنَّ الاتجاه الاجتماعيّ يدرسُ البيئةَ وأَثرَها في النصِّ ، والاتجاه التاريخيّ يستعين بالبيئة والجنس والعصر في تفسير وتحليل النصّ الشعريّ ، ويبيّن أثر هذه العناصر في النصِّ المدروس ، إِذْ يكاد لا يخلو نتاج ما من أثر أحد هذه العناصر ، لكن على مستويات مختلفة ، وَلشيوع أَلفاظ البيئة وأثرها في نتاج الياسريّ ، كانت دراسةُ النَّاقِدِ مُرتكزةً عليها ، وببيان أثرها في بنيةِ النصِّ ، وتفسير النصِّ وتوضيح بعض أَسراره مستعينة بالبيئة التي عاشها الشَّاعِرُ في مراحل حياته ولاسيما الطفولة ، وَمِن ثَمَّ فهي للتاريخ أقرب ؛ فضلاً عن ذلك إنَّ الاتجاه التاريخيّ يهتمُّ بأَثر البيئة في نتاج الأديب[٤] . يصرحُ النَّاقِدُ بأَنَّ الشَّاعِرَ الشَّاعِرَ ابن الريفِ ، وأَنَّ المكانَ يمثّل العصب الأول له ، ويعدُّ امتداده في الوجود الإنسانيّ ، ويمثل أيضاً مجمل رؤاه الشعريّة[٥] ، ولهذا فقد انصبت الدراسة على بيان المكان وأثره في لغة الشعر وفهمها .

---

[١] - قراءة في ديوان حلم في مرآة مهشمة للشاعر سلمان الجبوري : ٣٨ . ويعمل العمل ذاته مع قصيدة " إعدام " وقصيدة " ذئاب " ؛ ينظر : نفسه : ٣٩ .

[٢] - نظريةِ النصّ من بنيةِ المعنى إلى سيميائية الدال : ٧١ ؛ وينظر : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة : ٢ / ٩ – ١٠ ؛ و نظرية النقد الأَدبي الحديث : ٥١ ؛ وترويض النَّصّ : ٢٧ ؛ والْمَنهَجُ فِي نقد الْعَمَل الأَدَبي : د. عبد الفتاح أفكوح – المغرب ، موقع " أكاديمية قامات الثقافية " http://www.qamat.net/vb/showthread.php?t=10196

[٣] - نحو نقد عربي :: ١٢ ؛ وينظر : التناص في الخطاب النقدي والبلاغي : ١١ .

[٤] - ينظر : دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى غاية القرن الثالث : ٣٣ ؛ و الأُسلوب دراسة لغوية إحصائية : ١٣ ؛ و المناهج النقدية في في نقد الشعر العراقي الحديث عرض نظري ونماذج تطبيقية : ٩٩ .

٥ - ينظر : البنية المكانية في شعر عيسى حسن الياسري حقائق وافتراضات : ماجد الحسن ، الأقلام ، ع ٣ ، ٢٠٠٨ م : ٥٩ .

يبدو للناقد في شعر الياسريّ ( حضور واضح ، وفيوض في الدلالات الرمزيّة المتعالية للمفردات ذات الماهية الريفيّة [...] كمحاولةٍ لحمايةِ إنسانيته )[١] ، وقد علل الناقد هذا الحضور المتكاثف للألفاظِ ذات الصبغة الريفيّة حماية لتاريخه وانتسابه ، فلم يكتفِ بالقول بوجودها وإنَّما علل ذلك الوجود ، لكن ربَّما يكون السبب في تواجدها أَنَّها لا تزال راسخة في ذاكرته المختزنة منذ عهد الطفولة[٢] ، ويرى أحد النقاد بِأَنَّنا ( حين نرجع إلى مسيرة حياة وفكر معظم الشعراءِ والكتَّاب والفنانين ، نجد أَنَّ الفضاءَ الذي ولدوا وعاشوا فِيه مرحلة الطفولة والشباب ، يُشكِّلُ المنبع الجوهري والحيوي لفنِّهم وأَدبِهم )[٣] ؛ لأَنَّهَا لا بدَّ أنْ تترك أَثراً أو صبغة في لغة المبدع وتصوراته وأساليبه .

قد أحسن النَّاقِد بتعليل هذه الكثافة ؛ لأَنَّ عليه بيان أَثر البيئة في لغةِ الشَّاعِرِ ، لكنَّه لم يذكر شواهد على ذلك الكم الوفير حسب رأيه ، وقد أضاف سبباً آخر في توارد هذه الألفاظ بكثرة ، وذلك قوله إنَّ ( حضورَ المفردة ذات الماهية الريفيّة ، هي باب الالتجاء إلى الذات )[٤] ، ويُلاحظ القارئ أَنَّ احتشاد هذا الكم من المفردات في شعره ينبئُ عن رفضه للمدينة والحنين إلى الريف ، كما اتسم بهذه الميزة كثير من الشعراء ، وربَّما تمثل الحنين إلى الطفولة الضائعة – تلك الحياة البريئة اللاهية – ولهذا يُلاحظ أَنَّ سبب كثيرٍ من صور الاغتراب تعود إلى الحلم المستحيل في العودة إلى الطفولة ذلك العالم الفطريّ الجميل ، وأَنَّ هذا الحنين إلى عالم الريف الآفل مظهرٌ من مظاهر الرومانسيّة[٥] ، بِوصفِه يمثل الطبيعة على فطرتها ، واللجوء إليه إنّما هو لجوء إلى الطبيعة ، فضلاً عن أَنَّ الريف يمثل الطفولة الحضاريّة ببراءتها ونقائها ، لذا كان الحنين للريف ضرباً من البحث عن حياة مستقرة هانئة ، بعيدة عن صخب المدينة وصراعاتها ونزاعاتها ، فلا يجد الشَّاعِرُ مهرباً سوى البحث في خياله عن مكان يحتضن تلك السمات الإنسانية المفتقدة[٦] ، فضلاً عن تأثرِ الشَّاعِرِ في ما ( نشأ عليه من عادات اجتماعيّة ومن ذوق يتعلق بالبيئة أو الوسط الاجتماعيّ الذي ترعرع في نطاقه )[٧] ، ومن هنا يُلاحظُ الحنين إلى الماضي وإِلى الموطن العامر في الخيال الذي لا يغيب عن " الياسري " فنجد قوله :

***" تمضي أشواق القلب ...***

***جنوباً***

***وجنوباً***

---

[١] - البنية المكانية في شعر عيسى حسن الياسري حقائق وافتراضات : ٦٠ .
[٢] - ينظر : سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب : ١٠ و ٢٢٤ ؛ والتفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني : ١٣٨ .
[٣] - المنطقة الأصلية بين المؤلف والنصّ : ٦ .
[٤] - البنية المكانية في شعر عيسى حسن الياسري حقائق وافتراضات : ٦٠ .
[٥] - ينظر : المدينة في الشعر العربي المعاصر : ٣٣ .
[٦] - ينظر : المصدر نفسه : ٢٦ .
[٧] - سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب : ٦ ؛ وينظر : اتجاهات الشعر العربي المعاصر : ١٣٥ ؛ وحدة النصّ وتعدد القراءات التأويلية في النقد العربي المعاصر : ٢٦٨ .

***تركض كلّ الأنـهارْ***

***وجنوباً***

***تنحدرُ قطعان نجوم متعبة ... تبحث***

***عن جذع النخلـة .. والرطب النـاضج***

***والأمطارْ*** "[١] .

ترعرعت لغة الشاعر مع اشتداد عظمه على نسمات الريف الأليف ، واختزنت من تلك البيئة الصور والمفردات الممتزجة بذكريات الطفولة وزقزقة العصافير ساعة الشروق ، فإذا الشاعر يغترف من ذلك المعين الذي وُلدت فيه كثير من تعبيراته وألفاظه ، ومن الطبيعي أَنْ ( تجيء الاستعارة بمجمل الوثائق الحياتيّة والمعرفيّة والبيئيَّة التي عاشها الشَّاعِرُ )[٢] ، ورُبَّما مجيء هذه الأَلفاظ ( تعبير عن الاغتراب النفسيّ والاجتماعيّ )[٣] الذي يعيشه المبدعُ . ولكي نفهم تلك الاستعارات ونعرف الدلالة الرمزيّة للغته الشعريّة لا بدَّ من معرفة دقيقة لبيئته وبنيته الاجتماعيّة التي مرَّ بها والظروف التي يعيشها ، يرى الناقد أَنَّ أثَّرَ ذلك حتَّى في أسماء دواوينه ، إذْ جاءت دواوينه بتسميات ذات طابع مكاني ، وَإِنَّ هذه التفاتة دقيقة من النَّاقِدِ عندما يعلل تواجد لفظة الجنوب في ديوانيه " فصول من رحلة طائر الجنوب " و " سماء جنوبيّة " بقوله ( كأَنَّ الجنوب بل هو كذلك وحدة ترابط القرى ، بل هو القرية الكبيرة وهو مركز احتواء الشاعر بل قوة الجذب بالالتجاء إلى مركبه " المكانيّ / الروحيّ " )[٤] ، فحنينه إلى بلده الأم الريف لا يخبوء .

وليشدّ الشاعر إليه الأسماع ، ويكسب أكثر عدد من المتلقين لشعره ؛ لأَنَّ النتاج الشعريّ عليه أن يكسب قدراً من ثقة الجماهير وسط كثرة نتاجات الشعراء الآخرين ، من هنا لجأ الشَّاعِرُ كغيره من الشعراء إلى المزج بين المرأة والأرض ، ( فصار التجاؤه للقرية كالتجائه الغريزي للمرأة )[٥] ، فضلاً على ذلك إنَّه انحازَ إلى الطبيعةِ بوصفها رحماً بريئاً آمناً ، يهربُ إليه من وطأةِ المدينة مكان الغربةِ والنفي[٦] ، فقد ( أَحسَّ الإنسان منذ عصور بعيدة أَنَّ هناك ارتباطاً حقيقياً بين المرأة و الأَرض )[٧] ، و ( كثيراً ما تماهت

---

[١] ـ البنية المكانية في شعر عيسى حسن الياسري حقائق وافتراضات : ٦٢ .
[٢] ـ المصدر نفسه : ٦١ .
[٣] ـ اتجاهات الشعر العربي المعاصر : ١١٧ .
[٤] ـ البنية المكانية في شعر عيسى حسن الياسري حقائق وافتراضات : ٦١ .
[٥] ـ المصدر نفسه : ٦٢ .
[٦] ـ ينظر : ظاهرة المكان فِي شعرِ مصطفى وهبي التل : أَحمد المصلح ، مجلة الأَقلام ، ع ١١ ـ ١٢ ، ١٩٩٦م : ٣١ .
[٧] ـ بدر شاكر السَّيَّاب : ٣٤ ؛ وينظر : إيقاع بابلي قراءة في شعر حميد سعيد : ٩١ ـ ٩٢ ؛ و البنية الأسطورية في شعر السياب بين التناص الإِستلابي والمدلولية الانبثاقية : معين جعفر محمد ، الأقلام ، ع ٤ ، ١٩٩٩م : ١٩ ـ ٢٠ .

صورة المرأة بالأَرض المكان وكثيراً ما نُظِرَ إلى الأَرض / الوطن بوصفها المرأة أَو الحبيبة )[1] ، و اتضح هذا المزج بصورة جلّية في قوله:

***( فأنا لا أَعرف***

***كيف يكون العالم من دون امرأة اعشقها***

***وجنوب أحمله***

***وأسافر فيه عبر بقاع الكون )*** [2] .

في الختام كانت الدراسة مختصرة ثرية محددة الأهداف اختصت في جانب واحد ، من العنوان والمضمون ، ووقفت على كلّ أبعاده ، عرضاً وتحليلاً وتفسيراً .

---

[1] - المكان والجسد والقصيدة المواجهة وتجليات الذات : ٢١ ؛ وينظر : قراءة القصيدة الحرة : د . عبد الله محمد الغذاميّ ، مجلة الأقلام ، ع ٥ ، ١٩٩٨ م : ١٨ ؛ وأبها في الشعر السعودي المعاصر دراسة موضوعية فنية : منصور بن فازع بن أحمد آل ناصر ، رسالة ماجستير ، كلية اللغة العربية وآدابها ، جامعة أم القرى ، ١٤٢٥ هـــ = ٢٠٠٥ م : ١٤٧ – ١٤٨ .

[2] - البنية المكانية في شعر عيسى حسن الياسري حقائق وافتراضات : ٦٢ .

## المبحث الثاني

### الاتجاه الاجتماعيّ

الأَدب فنٌّ أنتجته بيئة اجتماعيَّة معينة ، وإِنَّه لمن الصعب أَن يُتصور وجود أَدبٍ دون مجتمع ، فَالأديب فنانٌ نشأ في مجتمعٍ ، تفاعلَ معه و تربى في أحضانه[١] وَتشرّبَ عاداته وتقاليده ، واكتسب لغته ولكنته وأَغلب طبائعه بصورة شعوريّة أو لا شعوريّة ، ويستعين في أَدبه في الأَعمِّ الأَغلب ( بالصور والصيغ التي ترجع إلى أصل جماعيّ )[٢] ، إذْ إنَّ ( الأدب يرتبط في نشأته وتطوره بقوانين اجتماعيّة معينة )[٣] ، وبذلك فَإِنَّ الإبداع ما هو إلا ثمرة من ثمار المجتمع[٤] ، عملت على إنضاجها ظروفٌ مختلفة ، وهذه الثمرة التي ينتجها المجتمع ، محمَّلة بأَفكاره وذوقه ، ناقلة ثقافته وأخلاقه ، مصورة حياته وآماله وآلامه ، وَعليه فلكلِّ بيئةٍ أَدبها المختلف عن غيرها[٥] ، المتشحُ بوشاحها الثَّقَافِيّ والاجتماعيّ والأيديولوجيّ ، ثم تعود هذه الثمرة – النتاج الأدبيّ – مرة أخرى إلى المجتمع ليتلقفها ويستمتع بتذوقِها ، وتكون مؤثرةً فيه سلباً أو إيجاباً ، لذا فالمجتمع أَفضل من يَعِي جَمَالِيَّة نِتاج أَبنائه ، ويقيس الجمال وفق رؤيته وذوقه الخاصينِ به النابعين من داخله ؛ فَـ( ثمة تفاعل [...] بين ما هو اجتماعيّ وما هو جماليّ )[٦] ؛ فالنصّ الإبدَاعيّ ( لغز يحدثنا عن الاجتماعيّ – التاريخيّ من خلال ما قد يبدو عنصراً جَمَالِيّاً أو روحيّاً أو أخلاقيّاً )[٧] ، والجمال بحدِّ ذاته مسألة اجتماعيّة نسبية ، فما هو جميل في مجتمع ليس بالضرورة جميلاً عند آخر[٨] ، وَمِن ثَمَّ فجمال النصِّ الأدبيّ ( متحول متغير مع تحول المجتمعات وتغيرها )[٩] ، وهكذا تتضحُ العلاقةُ بين الإبداع والمجتمع ، علاقة متحولة منقلبة من حالٍ إلى حال .

يعدُّ " كارل ماركس " من أشهر من ربط الأَدب بالمجتمع ، فقد ( ذهب إلى أنَّ الأدب هو الذي يعكس ، ولو بطريقة ملتوية أحياناً ، العلاقات الاجتماعيّة )[١٠] ، وهناك من يرى أَنَّ الأدب ( صورة معبرة تعبيراً حقيقيّاً عن المجتمع الذي يحيا فيه الأديب والذي تربى في أحضانه منذ نعومة أظفاره وقد تفاعل مع مقوماته )[١١] . إنَّ الأَدب ذو وظائف اجتماعيّة فهو موجّهٌ إلى جمهورٍ معين ومن الضروري أن يحمل آثاراً

---

[١] - ينظر : خمسة مداخل إلى النقد الأَدبي : ١٣٥ ؛ وسيكولوجية الإبداع في الفن والأدب : ١٦ .
[٢] - السوسيولوجيا والأدب : ١١٤ .
[٣] - مناهج النقد الأدبي الحديث : ٩٥ .
[٤] - ينظر : مناهج النقد الأَدبيّ الحديث رؤية إسلامية : ٣٥ .
[٥] - هذا ليس بجديدٍ بل يلاحظ أَنّ " ابن سلام " قد فرق بين أدب المدينة وأدب البادية ، وكذلك ابن قتيبة علل الابتداء بالأَطلال تعليلاً بيئياً ؛ ينظر : تطور الشعر العربي بمنطقة الخليج : ١٢٥ ؛ والعرب والمرأة حفرية الإسطير المخيم : ٩٩ .
[٦] - المصطلح النقدي في الثقافة العربية تاريخ المكر ، تاريخ اليُتم : محمد لطفي اليوسفي ، ضمن كتاب : نقد النقد في عُمان : ٤٩ ؛ وينظر : مناهج النقد الأدبي ، امبرت : ١١٨ ؛ والنقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية : ٢٤ .
[٧] - مدخل إلى مناهج النقد الأدبي : ١٥٣ .
[٨] - ينظر : نظرية النصّ من بنية المعنى إلى سيميائية الدال : ٧١ .
[٩] - في تاريخ الأدب مفاهيم ومناهج : ٣٠٤ .
[١٠] - النقد الأدبي ومدارسه الحديثة : ١٥ ؛ وينظر : مدارس النقد الأدبي الحديث : ٦ ؛ وفي تاريخ الأدب مفاهيم ومناهج : ٣٠٥- ٣٠٦ ؛ ومنهج الواقعية في الإبداع الأدبي : ٦ ؛ ونظرية النقد الأَدبي الحديث : ٣٣ ؛ والنقد الأدبي ومدارسه عند العرب : ٢٦٧ .
[١١] - سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب : ٣٩ ؛ وينظر : مقدمة في النقد الأدبي الحديث : ١٧٥ ؛ ومدارس النقد الأدبي الحديث : ٦ ؛ و في رحاب الكلمة : ٥ _ ٧ .

اجتماعية[١] ، أو هو ( نسيج من العلل الاجتماعيّة والكونيّة )[٢] ، ولهذا فقد ( رفعت مدام دي ستايل شعار " " الأَدب تعبير عن مجتمع "[٣] فربطته بالنظم الاجتماعيّة القائمة )[٤] ، وإنَّ الأدب في رؤية أصحاب هذا الاتجاه له وظيفة ( فهو ليس نشاطاً فردياً خالصاً وإنَّما له بعده الاجتماعيّ البارز )[٥] ، فالعلاقة وثيقة بينهما ، ولا يستغنى عنها في دراسة الظاهرة الأدبيّة .

إنَّ من أَهمِّ وظائف الأدب هي الوظيفة الاجتماعيّة ، بل إنَّ الأَدب في أَصله اجتماعيّ[٦] ، ( باعتباره جزءاً من الواقع الاجتماعيّ )[٧] ويُعَدُّ المجتمعَ البيئةَ المستهلكةَ للنصوصِ الأدبيَّةِ ، ومن ثَمَّ يرى " تولستوي " ( أَنَّ قيمة الفنِّ تكمن في منفعته الاجتماعيّة الواضحة . أي وظيفة الفنّ هي أن ينشر ، وأَن يغرس مثاليات اجتماعيّة معينة في العقول البشريّة )[٨] ، ذلك لشدّة ارتباطهما وتأثرهما في بعضهما .

من هذه المقدمة التي وضحت علاقة الأدب الملازمة للمجتمع الذي نشأ فيه ، يمكن القول بأَنَّ الأَدب صياغة فنّيّة تستمد مادتها من التجربة الإنسانيّة[٩] ، وينفخُ الأَديبُ فيها الروحَ من المضامينِ الاجتماعيّةِ[١٠] ، ويكللها ويزينها بدين المجتمع وعقائده[١١] ؛ ليجد أَدبه القبول بين أبنائه[١٢] ، ومن ثَمَّ لا غِنى عن الرجوع إِلى السياق الاجتماعيّ لمعرفة أثره في بناء النصّ ومضمونه[١٣] ، وكان من الضروري على النَّاقِدِ أن يحيط معرفةً بذلك الظرف الاجتماعيّ الذي احتضن النصّ الأدبيّ ساعة ولادته ؛ وعلى النقاد ( وضع المجتمع نصب أعينهم في دراساتهم النقديّة )[١٤] ، وكذلك معرفة الظروف التي كانت سائدة في تلك البيئة قبل إنتاج النَّصّ ، فمعرفة الثقافة التي كانت تعمُّ المجتمع آنذاك من شأنها أَنْ تفتح كثيراً من مغاليق النَّصِّ ، وتعين كثيراً في فهم وإدراك جوانب مهمة منه تستعصي على القارئ البعيد عن ذلك المجتمع زماناً أو مكاناً ؛ لِأنَّ تلك الظروف تترك بصمات لا يمكن تجاهلها في لغة النصِّ ، فضلاً عن أنّها تخلقُ أجواء في مخيلة الناقد أو القارئ مشابهة لتلك الظروف ، ومن ثَمَّ يسهل فهم النصّ الأَدبيّ والحكم عليه . من هنا فالنقد ( يصبح بلا جدوى إذا اقتصر على تحليل النصوص والحكم عليها ، والأولى نقد العمل الأدبيّ على أساس أَنَّه جزء

---

١ - ينظر : سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر: ٦٩ – ٧٠ ؛ ومناهج النقد الأَدبي الحديث : ٩٥ .
٢ - تجديد ذكرى أَبي العلاء : ١٩ .
٣ - ينظر : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي : ١٣٧ .
٤ - النقد الأدبي الحديث أُصوله واتجاهاته ، هامش صفحة : ٢٤ ؛ وينظر : مناهج النقد الأَدبيّ الحديث رؤية إسلامية : ٣٦ .
٥ - مناهج النقد الأدبي الحديث : ٩٥ .
٦ - ينظر : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة : ١٠ ؛ و مقدمة في النقد الأدبي : ٤٠٨ ؛ و النقد الأدبي الحديث أُصوله واتجاهاته : ٢٠١ ؛ وينظر : الشعر العراقي الحديث ١٩٤٥ – ١٩٨٠ في معايير النقد الأكاديمي : ١٤٨ .
٧ - السوسيولوجيا والأدب : ١١٤ .
٨ - مقالات في النقد الأدبي ، إبراهيم حمادة : ٩٥ .
٩ - ينظر : في رحاب الكلمة : ٥ ؛ والنقد الأَدبي أصوله واتجاهاته : ٢٠٩ ؛ و النقد الأَدبي ومدارسه الحديثة : ١ / ١٧ ؛ وسياسة الشعر : ١٧١ – ١٧٢ ١٧٢ ؛ ومن قضايا الأَدب الإسلامي : ١٤٣ .
١٠ - ينظر : في تأريخ الأَدب مفاهيم ومناهج : ٣٠١ و ٣١٢ ؛ والمناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث عرض نظري ونماذج تطبيقية : ٧٧ .والأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر : ١٢٨ .
١١ - ينظر : خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث : ٤٥٥ ؛ والنقد الأَدبي أُصوله واتجاهاته : ٢٠١ ؛ والاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي : ٦٩ .
١٢ - ينظر : حول الأديب والواقع : ٦ .
١٣ - ينظر : مناهج النقد الأَدبي : ١١٨ ؛ و أوهاج الحداثة دراسة في القصيدة العربية الحديثة : ٢١٦ ؛ وسيكولوجية الإبداع في الفن والأدب : ٩٣ .
١٤ - في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات : ١٧٥ .

من النظام الاجتماعيّ ، فيبيّن كيف ولد هذا العمل ؟ وما علاقته بالأنظمة الأخرى ؟ )[١] ، وبيان الرسالة التي يحملها الأدب ، وبيان مدى ( تأثير الجماعة في القيمة الجَمَاليَّةِ )[٢] ؛ لأَنَّ الأَديب يولد ويترعرع في بيئة لها ذوقها الخاص بها[٣] ، لذا فهذه مسائل مهمة على الناقد إيضاحها .

إنَّ ( النقد لا يتعامل مع العالم الذي [... ينتج ] النصَّ الأدبي ولكنَّه يحلل أشكال تجلياته وانعكاساته )[٤] فيه ، فينبغي على النَّاقِدِ أن يَعِي العلاقة بين البيئة المحيطة والنصّ ولغته ثم توضيحها ، و( بيان الصلة بين النَّصِّ والمجتمع الذي نشأ فيه )[٥] ، ويُلاحظ أنّ هذه المسألة حسّاسة للغاية ، وعلى النقاد الحذر الحذر منها فكثيراً ما تستهويهم الظروف المحيطة فيتوسعون بها على حساب النصِّ ولغته ، وبالرغم من هذا على النَّاقِدِ قبل شروعه في نقد نصٍّ ما معرفة تلك الظروف حَتَّى لا يظلم النصّ ، فَمن العسير أن يُفصلَ بين الأدب وما يحيط به ، فـ( الحكم النقديّ المستقل عن واقعه الاجتماعيّ وحركته الثقافية لا يمكن الاطمئنان إليه )[٦] ، لِأَنَّ النصَّ الإبداعيّ جزء من المجتمع له آثار واضحة ، كما أَنَّ الأديب جزء من مجتمعه ، وفي الأخير على الناقد أن يوضح هذا الترابط عن طريقِ النَّصِّ الإبداعيِّ .

وكانت من الدراسات النقديّة التي كُتبتْ مُعتمدةً على هذا الاتجاه فِي معالجتها النَّصّ الشعريّ[٧] :

**محمود البريكان : شيء من الذاكرة شيء من النقد ، لـ" طراد الكبيسيّ "**

إنَّ الأحداث التي يواكبها المبدعون تترك بصمات على نتاجهم ، إذ سرعان ما يتأثرون فيها ، وقد تكون الأَحداثُ مادة لإبداع الآخرين ، وإنَّ الأَدب الواقعيّ ما هو إلا مرآة تعكس ما هو موجود في الحياة ، بعد أنْ يعيدَ الأَديب صياغته في خياله ، بحسب وجهة نظره ، فالأديبُ يكتبُ وقد جعل المجتمع نصب عينيه ؛ لأَنَّ المجتمع هو من سيتلقى عمله ، ومن ثَمَّ فلا تخلو كتابته من علاقة تأثريّة بينهما[٨] ، وليس غريباً أن يكون شعر " البريكان " متأثراً في الواقعِ فقد كانت ( الواقعيّة العقليّة أو الاجتماعيّة [...] هي المادة في قصيدته )[٩]، وهذا يعني أنّه ذو أدبٍ يتمتع بصدق المشاعر ؛ أَدب يصور واقعه وهموم مجتمعه لا متقوقع في برجٍ متعالٍ عن الآخرين[١٠] ، وبهذا كان أدبه متأثراً في ما نشأ وتربى عليه من عادات

---

[١] ـ النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته : ٢٠٠ .
[٢] ـ مناهج النقد الأدبي ، إمبرت : ١١٨ .
[٣] ـ ينظر : سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب : ٨ .
[٤] ـ سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر : ٥٧ ؛ وينظر : السوسيولوجيا والأدب : ١١٤ .
[٥] ـ مقدمة في النقد الأدبي : ٤٠٤ ؛ وينظر : مناهج النقد الأدبي ، إمبرت : ١١٧ ؛ وفي النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات : ١٧٥ .
[٦] ـ إشكالية المنهج في نقد الشعر الحديث : د . عناد غزوان ، الأقلام ، ع ٣ ، ١٩٨٦ : ٣٤ ؛ وينظر : سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر: ٧٠ .
[٧] ـ ومنها على سبيل المثال : رومانسية حميد سعيد : د . ضياء خضير ، ع ١ – ٢ ، ١٩٩٣ م ؛ وحول قصيدة أَبي زيد السروجي [ لمحمد جميل شلش ] : عبد الجبار داود البصري ، ع ١١ ـ ١٢ ، ١٩٩٦ م ؛ وسوداوية الأنا والواقع قراءة فِي ديوانِ " حزن فِي ضوء القمر " لمحمد الماغوط : د . غدير خروبي ، ع ٢ ، ٢٠٠٩ م .
[٨] ـ مناهج النقد الأدبي الحديث : ٩٥ .
[٩] ـ محمود البريكان : شيء من الذاكرة شيء من النقد : طراد الكبيسي ، الأَقلام ، ع ٣ـ ٤ ، ١٩٩٣ م : ١٠١ .
[١٠] ـ ينظر : المذاهب الأَدبية والنقدية عند العرب والغربيين : ٥٢ .

اجتماعيّة ومن ذوق للبيئة والوسط الذي يعيشه[١] ، والناقد الاجتماعيّ ( يُعنى بفهم الوسط الاجتماعيّ ومدى ومدى استجابة الفنان له وطريقته )[٢] ، فمن الطبيعي أن يُلاحَظ تفاعلٌ بين الشَّاعِرِ والمحيطِ ، وعلى النَّاقِدِ بيان هذا التفاعل سواء كان بالرفضِ والاستياء منه أَم بالرضا والقبول فِي النتاجِ الإبداعِيِّ .

بالرغم من هذا التميز في شعريته إلا أَنَّ الناقد يبدأ بعبارة تصف لنا نفسية الشاعر ، يقول : كان البريكان ( على درجة من التهذيب الراقي ، حَيِيّاً ، قليل الكلام ، ينتقي مفرداته بعناية وحساسية عالية )[٣] ، ، يظهرُ في هذه العبارةِ تأثرٌ انطباعيٌّ يمكن أن يستغني عنها النقد ، لكنّها لا تبعد عن كونِها تُشكِّلُ تصوراً أوليّاً لدى القارئ عن الشَّاعِرِ ونفسيته ، ممّا يمدُّ القارئ ببعض التصورات عن الشاعر ، وهذه التصورات تُمثلُ مرجعيّة أَو خلفية عن الشَّاعِرِ ، ولو كانت يسيرة لكنَّها تشدُّ المتلقي لإكمال قراءة النصّ النقديّ .

يوردُ النَّاقِدُ أمراً مهماً عن تحولٍ في شعريّة الشاعر في أواخر الخمسينات من القرن المنصرم ، فيورد سمات شعره الرومانتيكيّ قبل التحول إلى الواقعيّة ؛ لأنّه من أُدباء قد ( انحدر معظمهم من القرى والأرياف أو المدن الصغيرة ، ليصدموا بالمدينة الكبيرة [...] وقيمها وحياتها الجديدة )[٤] ، وهنا قد أَجاد النَّاقِدُ في بيان بيان سبب التحول الشعريّ ، إذْ كانت البيئة الاجتماعيّة ذات الأَثر المهم في تغيير شعريته من الرومانتيكيّة إلى الواقعيّة ، وهي التي جعلته يشعر بالغربة والنفي الاجتماعيّ ، والصدمةُ في واقع المدينة المؤلم جعله يعيش الغربة النفسية[٥] ، لأَنَّه ذو نفس طامحة وروح مُجنَّحة تاقتْ إلى العلو، ووجدت في المدينة جحيماً غير متخيّل[٦] .

مثَّل شعرُ " البريكان " القلق والهمَّ الإنسانيينِ ، من غير الابتعاد عن مشاعرِه الذاتية ، فهو يمنح ما هو اجتماعي أبعاداً فكرية ليجعله عالمياً بوصفِ ( الشعرِ تجربةً في الوجودِ ، ومقاربة معرفيَّة وجماليَّة )[٧] ، فلا فلا غرو أَن يُرى شعره ( يجسد مأساة الإنسان المعاصر ، الإنسان المبعد ، المغترب عن العالم الحي الحقيقي )[٨] ، لذا الشخصية في شعره مصورة بأَصدق تصوير : مهزومة ، ومسحوقة ، ومغتربة ؛ لأَنَّه يصورُ حالة اجتماعية واقعية[٩] .

---

[١] ـ ينظر : سيكولوجيا الإبداع في الفن والأدب : ٦ .
[٢] ـ خمسة مداخل إلى النقد الأدبي : ١٣٥ .
[٣] ـ محمود البريكان : شيء من الذاكرة شيء من النقد : ٩٧ .
[٤] ـ المصدر نفسه : ٩٧ .
[٥] ـ أسباب رفض الشعراء للمدينة ، كما أوردها الدكتور أحسان عباس في كتابه ؛ اتجاهات الشعر العربي المعاصر : ـ أ – ( عدم الألفة بينهم وبين البيئة الجديدة ) ، ب ـ ( فقدان النقاء المعنوي في المدينة ) ، جـ ( أسباب موصولة بنشأة الشاعر ونفسيته ) ، د – ( اعتبار المدينة الغربية رمزاً للحضارة الحديثة ) ، على التوالي : ٩٠ : ٩١ : ١٠٨ : ١٠٨ .
[٦] ـ ينظر : الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر ( مرحلة الرواد ) : المقدمة B ، ووحدة النصّ وتعدد القراءات التأويلية في النقد العربي المعاصر : ٢٦٨ .
[٧] ـ سياسة الشعر : ١٧١ .
[٨] ـ محمود البريكان : شيء من الذاكرة شيء من النقد : ٩٩ .
[٩] ـ ينظر : حول الأديب والواقع ؛ ٢١ .

أبدع الشَّاعِرُ في التخلص من الظرف الاجتماعيّ الخاص ، ليجعل من قصائده تعبيراً عن الحالة الإنسانية عامة ، فأخرجها من التقوقع الاجتماعي والمحدودية – على الرغم من اعتماده على الواقع الاجتماعي – إلى العالمية ، فاتسم أَغلب شعره بالعموم والشمول[١] ، وهذا نابع من رؤية الشاعر للوجود ، ومن ثمَّ فقد كان شعره ذا مكانة عالية كما يرى " أدُونيس " – وكثيرٌ من النقاد – ؛ لأَنَّه احتضن الواقع الإنساني ( في هويّته ، وقلقه ، وتطلعه ، وإبداعيته ، وحريته ، وجوداً ومصيراً )[٢] ، إنَّ مثل هكذا أَدب يجدُ يجدُ أَصداء القبول في أَزمنة وأمكنة متعددة ، ويعطي مُتعةً لمختلفِ المُتَلقِّينَ .

يخرجُ النَّاقِدُ من الاتجاه الاجتماعي إلى بعض القضايا الشكليّة ، فيرى أن قصيدته ( تتشكل من وحدات بينها وقفات ، ممّا يجعلها أشبه بمتوالية صورية موقعة )[٣] ، وهي ( مجموعة وحدات مدمجة تتحدد دلالة كُلّ وحدة ووظيفتها من علاقاتها في النسق المتحد )[٤] ، وهذا ما تنادي به البنيوية ، إذ ترى النصَّ مجموعة عناصر تحكمها علاقات مكونة نسقاً ما ؛ لأَنَّ البنية ( مجموعة متشابكة من العلاقات ترتبط فيها الأجزاء بِالنَّصِّ لتشكل وحدة واحدة )[٥] ، وَمِن ثَمَّ فهو يصفُ النسق الذي بُنيت عليه القصيدة ، إِذْ هو متكوّن من وحدات أَو مقاطع لتعطي عند اجتماعها صورة كلّية للقصيدةِ .

يورد الناقد مثالاً لهذا النمط من القصائد بـ " قصيدة الدقائق الخمس " ، ثُم يربط هذا التنوع المكوّن لنسق القصيدة بسببه وهو المجتمع والواقع ؛ لأَنَّ الواقع ( مادة الأَدب ، والأَدب سجل حيّ لما رآه الناس في الحياة [...] الأَدب تعبير عن الحياة وسيلته اللغة )[٦] ، فيرى النَّاقِدُ أَنَّ النَّصّ : ( عالم غرائبي : مدائن موحشة ، يومها نهار بلا ليل ، ناسها مكدودون .. تأكلهم المدينة ، والضوضاء )[٧] ، يتضحُ أنَّ الشَّاعِرَ – كأَغلب الشعراء المعاصرين – لم يتفاعل مع المدينة بل كان رافضاً لها ، فهو يراها ضيقة خانقة لحريته وهدوئه ، ومن ثَمَّ كان خروج النَّاقِدِ جزئياً ويسيراً وغايته إِضاءة النصِّ وكشف بعض آثار المجتمع على لغة الشَّاعِرِ وتراكيبه ، ويبقى النَّاقِدُ داخل رؤيتِه الاجتماعيَّة .

أورد النَّاقِدُ قولاً من غير تفسير بل تركه غامضاً ، عند قوله عن قصيدة " أنشودة الأشواق " : ( فيها نلمس بوضوح أصداء من الأدب العراقيّ – الرافدانيّ القديم أو التوراتيّ )[٨] ، فلم يشر إلى سمة الاشتراك أو أو نقطة التلاقي بين هذه القصيدة وذلك الأَدب ، ليبقى القارئ راغباً في معرفة سمات الأدب الرافدانيّ

---

[١] ـ ينظر : محمود البريكان : شيء من الذاكرة شيء من النقد : ١٠٠ ؛ و الاكتمال الناقص : سعيد الغانمي ، الأَقلام ، ع ١ ، ١٩٩٤ م : ١١٢ .
[٢] ـ سياسة الشعر : ١٨٠ ؛ وينظر : فنّ الشعر ، أحسان عباس : ٢٢ ؛ ومدارس النقد الأدبي الحديث : ١٨ ؛ ودراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى غاية القرن الثالث : ٣٠ ؛ والأديب والالتزام : ٧٦ ؛ وعلاقة النقد بالإبداع الأدبي : ١٢ ؛ والشعر والأسطورة : ٤٩ .
[٣] ـ محمود البريكان : شيء من الذاكرة شيء من النقد : ٩٩ .
[٤] ـ المصدر نفسه : ٩٩ .
[٥] ـ في تذوق النص الأدبي : ٣٥ .
[٦] ـ من قضايا الأدب الإسلامي : ١٤٣ .
[٧] ـ محمود البريكان : شيء من الذاكرة شيء من النقد : ٩٩ ؛ وينظر : المدينة في الشعر العربي المعاصر : ١٥ .
[٨] ـ محمود البريكان : شيء من الذاكرة شيء من النقد : ٩٨ .

القديم ، وهل الأدب الرافدانيّ هو الأدب التوراتيّ ذاته ؟ وما هي نقاط التلاقي بينهما ، وكيف تأثر الشاعر في ذلك الأَدب القديم ؟ هذه الأسئلة تدور في مخيلة القارئ ولا يجد لها إجابة في النَّصِّ النقديِّ .

يُلاحظُ أَنَّ النَّاقِدَ – مرة أُخرى – يخرج عن الاتجاهِ الاجتماعيِّ إلى الإيقاع ، ليتحدث عن القافية وما اتسمت به بنية التقفية وأنظمة الوزن عنده فيصفها : بأَنَّها تؤدي ( دوراً مهماً في تجسيم الصورة ، أو تَمثُّل التجربة ، أو نقل الانفعال )[1] بوصفِ ( الشعرِ هو التعبير بالإيقاع عن عمق أسرار النفس وفق التجربة التي يخوضها الشاعر المرتبطة بالحدث )[2] ، بيد أنَّ القارئ على أَغلب الظنّ يعدُّ هذا الخروج غير مُحبب في نصٍّ نقديّ ذي رؤية اجتماعيّة ، أَضف على ذلك أَنَّ الدراسة لم تتوسع في الحديثِ عن الإيقاع ، ولم تُبيّن علاقة الإيقاع بالصورة وتجسيمها ، ويبدو أَنَّ الوزنَ والقافيَّة ( كبِنيَةٍ فوقيَّة يقفُ تأثيرها عند المادة الصوتيَّة وحدها ، دون أَنْ يكونَ لهما تأَثيرٌ وظيفيّ في المدلول )[3] ، لكن النَّاقِد أجادَ عندما أَضاف بأنّها تساعد على نقل الانفعال أَو تجسد التجربة ؛ ( لأنَّ في اختيار رنين الكلمات دلالة على قدرة الشاعر ... في إثارة وتهيج الانفعالات )[4] ، وأَنَّ الشعور والحالة النفسية لا يمكن نقلهما باللفظ فقط بل يعمل الإيقاع على نقلهما إلى المُتَلقِّي .

**رفيف وسط فضاءات الموت " من ملامح الشعر العراقي في زمن الحرب والحصار " لــ" نادية غازي العزاوي "**

تنطلق الناقدة من وعي الشاعر العراقي المعاصر بالميثولوجيا العراقية ذات جدلية الحبِّ والموت ، مُشَكِّلةً خلفيته الثَّقَافِيَّة ، ومع امتزاجها بتجارب الحياة التي يعيشها في ظلِّ الحرب والحصار ، كانت قصيدة الحرب المعاصرة امتداداً للموروث مع خصوصية الظرف التاريخيّ الذي اختمر في نفسية الشاعر ، مانحاً قصيدته خصوصية واقعية إبداعية[5] ؛ لِأَنَّ ( معظم الأَعمالِ الأَدبيّة والفنيّة تصدرُ عن خلفيّة اجتماعيّة معيّنة ، بل وتتحركُ أمامها فِي علاقة لا يمكنُ إنكارها ؛ فهي تجسّد معتقدات حضارة الفنان )[6] ، وبهذا فقد فقد اتسمت القصيدة بصبغة المفارقة ؛ إذ تحمل وجهاً للحبِّ ووجهاً للموت في آنٍ واحد ، وقد أحدث هذا التداخل لدى الشَّاعِرِ تغيراً ( على خياراته اللغوية والأسلوبية وطرائق تشكيل صوره وبناء قصائده )[7] ، كما في قول :

***" عصفور رصاص***

---

[1] ـ محمود البريكان : شيء من الذاكرة شيء من النقد : ١٠٠ .

[2] ـ الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي : ٤٤٥ ؛ وينظر : في الأدب والنقد : ٢٦ .

[3] ـ بنية اللغة الشعرية : ٢٩ .

[4] ـ الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي : ٤٤٩ .

[5] ـ ينظر : رفيف وسط فضاءات الموت من ملامح الشعر العراقي في زمن الحرب والحصار : نادية غازي العزاوي ، مجلة الأَقلام ، ع ٦ ، ٢٠٠١ م م : ١٢ .

[6] – موسوعة النظريات الأَدبيّة : ٣٣٧ .

[7] ـ رفيف وسط فضاءات الموت من ملامح الشعر العراقي في زمن الحرب والحصار : ١٥ .

***حطَّ على غُصن القلب***

***فاهتز***

***كما لو أن ذراع حبيب***

***مسَّه فجأة*** " [1] .

قد اتخذت الناقدة من التاريخ والواقع أساساً لعملها النقدي ، ولاسيما زمن الحرب والحصار كما صرح العنوان ؛ لأَنَّ الأَدب ( يستقي عناصره ومقوماته من الحياة الواقعية التي تحياها الجماعات )[2] ، فللبيئة مكانتها لدى الشَّاعِرِ ولها أَثَرٌ كبيرٌ فِي نتاجِه ، ومن ثمَّ فالناقدة لم تغفل البيئة الواقعية في دراستها ، إذ ترى أَنَّ الشاعر يقرنُ ( النخلة والحبيبة بإزاء الساتر والرشاشة ، يشمُّ النخيل فيميز عطر الحبيبة ، ويميز الساتر فيضوع عبق البارود [...] فمن أَجل النخلة والحبيبة المظهرين الأشد تعبيراً عن الحياة عند الشاعر العراقيّ كانت الحرب )[3] ، فيحول الشاعر ( الكلمات إلى دروعٍ ومساند ومزارع وأناشيد ؛ لإنعاش روح المجتمع وخياله )[4] ، ومن رؤيتها الواقعية أَيضاً ترى أَنَّ أمكنة الحرب والمتاريس الرملية والخنادق قد تحولت إلى مخابئ سرية للقاءات المحبين[5] ، كما في قول كاظم الحجاج[6] :

" ***خلف أكياس الرمال***

***همست عينا فتاة لفتى***

***فرمى دفتر أشعار خجولا***

***ثم غاب***

***-خلف أكياس الرمال –***

***حاضناً وردتها***

***وانسد بابْ***

***خلف أكياس الرمال*** " .

---

[1] - قصيدة الحرب الحديثة في العراق : ٦٠ .
[2] - في رحاب الكلمة : ٧ .
[3] - رفيف وسط فضاءات الموت من ملامح الشعر العراقي في زمن الحرب والحصار : ١٣ .
[4] - تأثير النسق الاجتماعي على الظواهر الثقافية : كريم عبد ، الأقلام ، ع ٢- ٣ ، ٢٠٠٤ م : ٥٦ .
[5] - ينظر : رفيف وسط فضاءات الموت من ملامح الشعر العراقي في زمن الحرب والحصار : ١٥ .
[6] - إيقاعات بصرية : ٧٩ .

يبدو للقارئ أَنَّ هذه القراءة لا تتجاوز سطح النصّ وظاهر معناه ، فلم تُضفِ الناقدة شيئاً في فهم النصّ ، وإنَّما وضعت كلمات بديلة للمعنى نفسه ، وبهذا فهي لا تثري النصّ بإضافة جديدة[1] ؛ لأَنَّهَا اكتفت بالظاهر والطافي من الدلالة ، الذي يعرفه القارئ عند مصافحته النَّصّ ، ومن ثمَّ يستطيع القارئ القول إنَّ تحليلها السابق يبتعد عن الإبداع النقدي المأمول ، ولو أَنَّ النَّاقِدةَ بيّنت المواطن الجَمَالِيَّة في النصّ كأَن يكون في ( بساطته وفي التعبير بغير تكلف عمَّا يدور بخلد الشاعر على نحو فطري بغير تكلف وبغير حذلقة )[2] ، لأمتعت القارئ بشيءٍ جديد لا يستطيع أنْ يصل إليه بيسر وسهولة .

لما كانَ النقدُ السياقيُّ معنياً بالمضمونِ ، فيلاحظُ أَنَّ النَّاقِدةَ قد عنيت بذلك في تفسيرِ قصيدة " رؤيا حامد "[3] بقولها : ( وبوجه التشظي والتفتيت الذي تمارسه الحرب على بُنَى الحياة والوجود لن يجدي شيء ما في الدفاع عن كينونة الإنسان إلا التشبث بالآخر الإنسان والاحتماء به ومعه من هولٍ مروع )[4] ، هذا هو مغزى القصيدة ومضمونها ؛ لِأَنَّ النقدَ الاجتماعيّ يَعدُّ المضمون أساساً للإبداعِ ، لذا تبقى الناقدة قريبة من ظاهر النصّ ولم تَغُرْ في أعماقه بحثاً عن دلالة مختبئة ، فيُلاحظ في نقدها بعض المقطوعات قولها : ( كيف يمكن أنْ يغيب حضور الأم الحاني عن مثل هذه المشاهد ؟ [...] وكيف يمكن أن يغيب حضور الأب المصلوب بين الترقب والانتظار ؟ )[5] ، بيدَ أَنَّ هذه العبارة غير كافية في تحليل أو تفسير بعض المقطوعات الشعريّة ؛ لأَنَّه من البديهيات أو لنقل من المسلَّم به أنْ يكونَ للأُم والأَب حضور فاعل في قصيدة الحرب ، ويجد القارئ في الموروث العربيّ قصائد يمكن عدّها نماذج لحضورهما في شعر الحرب ، ومن هنا فهي لم تُضِفْ شيئاً مهماً للمتلقي ، فيعلم المُتَلَقِّي سلفاً بأَنَّ هذا الحضور متوارد في الديوان العربيّ ، ومنه على سبيلِ المثالِ قول الشاعر[6] :-

| | |
|---|---|
| **لِمَنْ شَيْخَانِ قَدْ نَشَدا كِلابَا** | **كتابَ الله إنْ حَفِظَ الكتَابَا ؟** |
| **إذا هَتَفَتْ حَمَامَةُ بَطْنِ وَجٍّ** | **عَلَى بَيْضَاتِها ذَكَرَا كِلابَا** |
| **تَرَكْتَ أباكَ مُرْعَشَـــةً يَدَاهُ** | **وأمَّك ما تُسِيغُ لَهَا شَرَابَا** |

إنَّ النَّاقِدةَ على أَغلب الظنّ كانت شديدة التأثر في الظرفِ الذي أنتج النصَّ الشعريّ في تفسيرها وتحليلها ، وإنَّ اعتمادها على فكرة الحرب وسياقاتها أدى إلى أَن تُرجعَ أَغلب المظاهر الدلاليّة إلى الحرب ، فترى كُلَّ ما جاءت به القصيدة من ملامح أُسلوبيّة وأَلفاظٍ معجميّة كان من جرّاء الواقع الذي يعيشه

[1] - ينظر : اتسعت الرؤية فضاقت العبارة : د. عباس عبد الحليم عباس ، عالم الفكر ، مجلد ٣٢ ، ع ٢ ، ٢٠٠٣ م : ٢٨١ .
[2] - سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب : ٣٣ .
[3] - لكاظم الحجاج .
[4] - رفيف وسط فضاءات الموت من ملامح الشعر العراقي في زمن الحرب والحصار : ١٤ .
[5] - المصدر نفسه : ١٤ .
[6] - الأبيات لأمية بن حُرْثان بن الأسكر : طبقات فحول الشعراء ، ج ١ : ١٩١ .

الشاعر ، فقولها : ( تسربت مفردات العنف والقتل من معجم الحرب إلى معجم الحب في بعض القصائد ، كإسقاط لتأثيرات المرحلة ومخلفاتها الكابوسية التي أفرزتها الحرب )[١] وتستشهد على هذا بقول عبد الرزاق عبد الواحد فِي قصيدة " مشارط النارِ " :

*" أَنت تقتلني الآن*

***هذي الأصابع أطرافهن***

***جداول نار تراكض من خلفها***

***كلّ أوردتي تتفجر " [٢].***

بيد أَنَّ قارئ التراث العربيّ يجد ظاهرة القتل واردة في معجم شعراء الغزل ، ويكاد يُحفَظُ بيتُ عنترة[٣] الذي قد مزج وببراعة وإبداع بين الغزل العفيف والحرب ، أَضف إلى ذلك قول جرير المشهور [٤] :

**إنّ العُيُونَ التي في طَرْفِها مَرَضٌ    قتلننا ثمَّ لمْ يحيينَ قتلانا**

فليس تسرب مفردات العنف والقتل من معجم الحرب إلى معجم الحبِّ هو ما أحدثته الحرب وظروفها الآنية فقط ، بل له جذور جلّية في تراثنا[٥] .

**شعريّة المكابدة قراءات في الشعر العراقي المعاصر لــ" د . بشرى البستانيّ "**

تُعدُّ المعاناة المؤثرَ الأول في العملية الإبداعيّة ، ومن الطبيعي أَن يصور المبدعون معاناتهم ومعاناة المجتمع الذي يظلّهم ، ويرى الماركسيونَ أنَّ العمليّة الإبداعيَّة ما هي إلا إفراز طبيعي وانعكاس لقوانين اجتماعيّة وتاريخيّة محدّدة[٦] ، وَ( أَنَّ المجتمعَ يؤثرُ فِي الفنانِ نفسِه )[٧] ، ولم يكن الشاعر العراقي بمنأى عن المعاناة التي يعيشها مجتمعه ، وَإِنَّمَا صحب تلك المعاناة ونقل في إبداعه ما تفرزه من أَلم وأمل[٨] ؛ لأَنَّ ( انغمار الأديب في مجتمعه ظاهرة طبيعية في المجتمعات الإنسانية )[٩] ، وبما أَنَّ الشعر ( موقف عقلي انفعالي إزاء الحياة )[١٠] ، لذا يجدُ القارئ صدى أحداث الواقع على نتاج الشعراء ، ولا غرابة أَن

---

[١] ـ رفيف وسط فضاءات الموت من ملامح الشعر العراقي في زمن الحرب والحصار : ١٥ .

[٢] – مئة وعشرون قصيدة حُبّ : ٧٧ .

[٣] ـ وَلَقَد ذَكَرْتُكِ والرّمَاحُ نَواهِلٌ    مِنّي وبِيضُ الهندِ تَقْطُرُ من دَمي : شرح ديوان عنترة : ١٩١ ، فليس جديداً هذا المزج بين لغة الحرب ولغة الحب ، بل هو مألوفٌ لدى المتلقي العربي ؛ وينظر : تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة : ٢٦٣ .

[٤] ـ شرح ديوان جرير : محمد إسماعيل عبد الله الصاوي : ٥٩٥ .

[٥] ـ وللإطلاع : ينظر : شعرنا القديم والنقد الجديد : ٢٤٠ .

[٦] ـ ينظر : خمسة مداخل إلى النقد الأَدبي : ١٣٦ ؛ و اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق : ٤٧ ؛ و جماليات النص الأدبي دراسات في البنية والدلالة : ١٩ .

[٧] – موسوعة النظريات الأَدبيّة : ٣٤٢ .

٨ ـ ينظر : شعرية المكابدة قراءات في الشعر العراقي المعاصر : د . بشرى البستاني ، الأقلام ، ع ٦ ، ٢٠٠١ م : ١٧ .

[٩] ـ الأديب والالتزام : ١٠٠ .

[١٠] ـ جماليات النص الأدبي دراسات في البنية والدلالة : ٥٤ .

يسجل الشاعر تبرمه من الوضع المأساوي الذي يعيشه مجتمعه ، ويبدو ذلك جلياً في قول " حميد سعيد " :

***كنا هناك معاً ببابل***

***قبلها في أُور***

***في آشور***

***كنا في فيافي النور***

***في مدن السنا وجزائر البلور***

***لكن الملوك العور***

***قد شدّوا وثاق حبيبتي ومضوا بها***

***فأقمت في الديجور*** [١] .

إنَّ الدراسة التي قامت بها الناقدة كانت انتقائية ، إذ تختار القصائد ذات الرؤية المُتأثرة في مرحلةِ الدراسةِ ، لتُبيّن ما يعانيه المجتمع إبَّان الحصار وأثره في شعر تلك المرحلة ؛ وَإِنَّ عملَ النَّاقِدِ الاجتماعيِّ ( تفسير الأدب والحدث الأدبيّ عن طريق المجتمعات التي تنتجهما وتتلقاهما وتستهلكهما )[٢] ، وقد كان عملُ عملُ النَّاقِدةِ بيان أَثر تلك المرحلة في الأَدب ، فتتناول قصيدة لـ" معد الجبوري " التي يفتتحها بـ( والضحى ... ) وتصف هذا المطلع بأَنَّه ( خير مطلع لقصيدة تحكي محنة الوطن وهو يجابه مخطط التجويع والطغيان عدواناً يتسم بالشمولية )[٣] ، إذْ يربط الشَّاعِرُ بين حال المجتمع وحال النبي الأكرم ( ﷺ ) ، ومن ثمَّ ترى النَّاقِدةُ أنَّ الشَّاعِرَ وفق في اختيار هذه اللفظة فهي تناسب الحال المعيش وهو شبيه بحال رسولنا الكريم ( ﷺ ) ، أضف إلى ذلك أنَّها تغرس الصبر والمواساة في المجتمع العراقي المظلوم ؛ لأَنَّ النصَّ القرآني فيه مؤازرة من السماء للنبي الأكرم ( ﷺ )[٤] ، فكأَنَّما الشاعر يزرع الطمأنينة في نفوس متلقيه عن طريق ربط واقعهم بروح السورة المباركة ، وجعل قضيتهم ذات بعدٍ ديني ، فهم على حقٍّ ، والنصر آتٍ لهم من السماء .

---

[١] ـ ينظر : شعرية المكابدة قراءات في الشعر العراقي المعاصر : ١٧ .
[٢] ـ مدخل إلى مناهج النقد الأدبي : ١٣٣ .
[٣] ـ شعرية المكابدة قراءات في الشعر العراقي المعاصر : ١٧ .
[٤] ـ يُنظر : المصدر نفسه : ١٧ .

إنَّ القصيدة دقيقة في نقل المعاناة المستمرة من جوع وحصار وقمعٍ روحي عبر تكرار عبارة " كلّ يوم " مرات عدّة لتلائم استمرار المعاناة[١] الشخصيّة والاجتماعيّة ؛ لِأَنَّ ( الأدب يعبر عن شخصية الأديب ، ويعبر عن عصره )[٢] ، وبالرغم من كون الشعر ( تعبيراً أو نشاطاً اجتماعيّاً [...] مرتبطاً عضوياً بقضايا الإنسان والمجتمع )[٣] ، إلّا أَنَّ الحالة الاجتماعيّة لها تأثير في ذوقِ الشَّاعِرِ وأسلوبه[٤] ، ولا يستطيع أن يتخلص من ذلك إلا في حدود ضيقة – لأَنَّ الأدب ( يستقي عناصره ومقوماته من الحياة الواقعيّة التي تحياها الجماعات )[٥] البشرية – وذلك في نظرته إلى هذا الواقع أو المجتمع وفي طرحه الموضوعات التي يتفاعل معها ، إذ يعرضها من وجهة نظره تاركاً فيها بصماته الشخصية وأُسلوبه .

تختار الناقدةُ قصيدة " من القاع " لتدعم رؤيتها الاجتماعيّة في دراستها ، وعلى الرغم من أَنَّها خلطت بين الاتجاهاتِ إلّا أَنَّها تبقى محافظة على رؤيتها الاجتماعية في دراستها القصيدة ، فتبدأ بقولها ( ينهض النَّصُّ على سيميائية خواتم المقاطع )[٦] ، فتذكر السيميائية بهذه العبارةِ دون أَيّة إشارةٍ موضحة لها فِي التحليلِ ، وتُلاحظُ الناقدة أَنَّ " ما " الموصولة في نهاية المقطع الأول ( وجرى ما جرى ) توحي بكُلِّ المكابدات والمعاناة التي تسري في ذلك الواقع الذي يعيشه الشاعر من فقدان ومواجع مستمرة[٧] ، حتّى أَنَّ الشاعر جاء بهذه العبارة من الحياة اليومية قرينة " وصار ما صار " – لأَنَّ العالم الخارجي هو ( فضاء الكاتب وملهمه في آنٍ )[٨] واحد – ؛ أَي من اللغة الدارجة ، إذ تُستعمل هذه العبارة للتوجع مظهرة حرقة الألم والمأساة الغائرة في أعماق النفس ، فَإِنَّ ( هذا يلتقي مع جسامةِ الواقع الذي مسَّه هذا الشعر )[٩] ، وتفصح هذه العبارة بأدبٍ و إيجازٍ عن كُلِّ المصائب والمعاناة التي مرّت على قائلها إذْ توحي بها إيحاءً ، ويمكن أَن تُعدَّ هذه العبارة ( انعكاساً حقيقياً للوعي الجمعي أو للحياة الاجتماعية على حدٍّ سواء )[١٠] ، فَـ( الأديب يتوجه بأَدبه إلى قرّاء يعيشُ معهم )[١١] ، ومن ثمَّ كان عليه أَن يراعي أذواقهم ، على صعيد اللغة والرموز أو غيرها من الأفكار السياسيّة والأيديولوجيّة ، لكن هناك من يرى أَنَّ العبارة – المقتبسة من العامية واللغة الدارجة – بعيدة عن الشعريّة ولا تشي بمهارة فردية للشاعر[١٢] ، بالرغم ممّا تتضمنه من دلالات اجتماعيّة واقعيّة[١٣] .

---

[١] - ينظر : شعرية المكابدة قراءات في الشعر العراقي المعاصر : ١٨ .
[٢] - المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين : ٢٩٢ .
[٣] - سياسة الشعر : ١٧٢ ؛ وينظر : اتجاهات الشعر العربي المعاصر : ١٥٩ ؛ ومن قضايا الأدب الإسلامي : ١٤٣ .
[٤] - ينظر : مداخل في النقد الأدبي : ٢٥ ؛ و في تذوق النص الأدبي : ٣٣ .
[٥] - في رحاب الكلمة : ٧ .
[٦] - شعرية المكابدة قراءات في الشعر العراقي المعاصر : ١٨ .
[٧] - ينظر : المصدر نفسه : ١٨ .
[٨] - النقد الأدبي ومدارسه عند العرب : ٢٦٥ .
[٩] - مدخل سوسيولوجي لشعريّة التسعينيات أنموذج تطبيقي : د . صالح زامل ، مجلة الأَقلام ، ع ٢ ، ٢٠١٠ م : ٢٨ .
[١٠] - السوسيولوجيا والأَدب : ١١٧ ؛ وينظر : ظاهرة المكان فِي شعرِ مصطفى وهبي التل : ٣٢ .
[١١] - المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين : ٢٩٣ .
[١٢] - ينظر : بحث في التلقي : ٤٤١ - ٤٤٣ ؛ وقصيدة المرأة في المملكة العربيّة السعودية مقاربات تطبيقية : ٤٥ .
[١٣] - ينظر : مناهج النقد الأدبي في العراق من ١٩٨٠ – ٢٠٠٥ : ١٥٣ .

عرَّجتِ النَّاقِدةُ على نظرية التلقي ولاسيما أفق التوقع في قولها ( إذْ يستقر أُفق انتظار القارئ عبر أربعة مقاطع متتالية ، يأتي المقطع الخاص [ كذا ]* كاسراً للتوقع )[١] ، يبدو أنَّ المقطع الخامس جاء مغايراً للمضمون العام للنصِّ لا كاسراً أُفق توقعِ القارئ ، إذ هو قريب من التوقع ، ولم تكن فجوة كبيرة بين القارئ والنصّ ؛ لأَنَّ الموت على أَرض الوطن بالرغم من الجفاء والعناء فيه أَمر قديم وارد لدى الشعراء ، ومن ثمَّ على أَغلب الظَّنِّ يخلو قول الشاعر :

" **ولي فوق هذا الثرى / وطن للإقامة لا للرحيل** "[٢]

من فجوة بينه وبين متلقيه فهو ضمن مدارات توقع المتلقي ؛ لأَنَّه أَمرٌ متوقع أن يضحي الإنسان من أَجل بلاده في أَعتى الأَزمات ، وإِنْ وجدت فجوة – في قول الشاعر – فتبقى ضئيلة ؛ لِأَنَّ المُتَلَقِّي قد رسخ في ذهنه البيت المشهور :

**بلادي وإِن جارت عليَّ عزيزة          وأَهلي وَإِن شحُّوا عليَّ كرامُ**

وإِنَّ ( ارتباط الموت بالأرض في نسيج شعريّ واحد هو في الحقيقة نوع من استعادة النموذج الأسطوريّ الهاجع في الوعي الجمعيّ ، والذي يُضفي هالات من التقديس على علاقة الكائن بالأرض )[٣] ، ، وبما أَنَّ الموت في أرض الوطن هو من الوعي الجمعيّ للبشر ، فالفجوة تبدو ضيقة جداً .

ثم تتحدثُ النَّاقِدةُ عن قضايا شكليّة ، فنّيّة بلاغيَّة وهي التشخيص والأَنسنة[٤] ، إِذْ ترى ( أَنَّ أَنسنة الأرض ... وأَنسنة حرائقها ، وتشخيص همومها [...] كلّ ذلك علامات على خطورة الألم الإنساني الذي يزخر به المرجع الواقعيّ )[٥] ، فالتحليل الفنّي هنا جاء تأكيداً لرؤيتها الاجتماعيّة ، وتأييداً على أَنَّ النصّ قد انبثق من الواقع المرير ، فتبقى الرؤية الاجتماعيَّةُ هي الأَساس فِي قراءتِها النقديَّة .

تختمُ النَّاقِدةُ حديثها عن قصيدة " من القاع " بشيءٍ عن السردية[٦] – والسرديّة هي جزء من علم أوسع وهو الشعريّة[٧]، ولاسيما عن الفضاء الأَليف والفضاء المعادي ، ثم تنثر ما تضمنته الأبيات من مضمون ، في قولها ( هكذا تبدو الحياة مريعة في فضاء حربين وحصار .. دمٌّ يسيل ، أُمنيات تتساقط .. قمع إنسانيّ

---

١ - شعرية المكابدة قراءات في الشعر العراقي المعاصر : ١٨ .
* - الخامس .
٢ - شعرية المكابدة قراءات في الشعر العراقي المعاصر : ١٨ .
٣ - جماليات الموت في شعر محمود درويش : ٢٤ .
٤ - ( الأنسنة :" Humanization " مصطلح نقدي يشير إلى إضفاء الصفات الإنسانية على ما هو ليس بذلك ، وهو مخصوص في الإطلاق على ميادين العلوم الاجتماعية والنفسية ، ويختلف عن مصطلحيّ التشخيص " Characterzation " ، والتجسيد " Hypostisation " اللذين يستخدمان بشكل واسع في الدراسات الأدبية والنقدية ، ويقدم مصطلح الانسنة مُناخاً دلالياً يميل إلى السلوكيات الإنسانية في التعامل مع التنظير الاجتماعي والمعرفي والفكري ) : الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية : محمد سالم سعد الله الشيخ علي ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ١٤٢٣ هـ = ٢٠٠٢ م : ٣١٣ - ٣١٤ .
٥ - شعرية المكابدة قراءات في الشعر العراقي المعاصر : ١٨ .
٦ - السردية : الطريقة التي تروى بها القصة ، وعلم السرد هو علم دراسة القصّ : ينظر : معجم المصطلحات الأَدبية المعاصرة : ١١١ .
٧ - ينظر : السردية العربية : ١٧ .

)[١] ، فما قولها هذا إلا تأكيدٌ على رؤيتها الاجتماعية في فهم النَّصِّ وتحليله وتفسيره ، فحتَّى وإن خرجت وطبقت إجراءاتٍ أُخرى يبقى الإطار العام الغالب على الدراسة هو الاتجاه الاجتماعي ، بالرغم من خروجها أَكثر من مرة عن هذا الاتجاه .

يُلاحظُ أَنَّ الناقدة تؤول المعنى حسب رؤيتها الاجتماعية لتلك الحقبةِ التي أُنتج فيها النَّصّ ، فترى أنَّ قصيدة " الغابة العرجاء " للشاعر " جبار الكواز " تختزل حكاية الحصار ومعاناته في بيت واحد ، وذلك فِي قولِه :

**كُنتُ أُسقى وأُغنّى            صرتُ أَسقي وأُغنّي**

إذْ يمثل غياب الفاعل الدلاليّ في صدر البيت إلى شمولية الفاعلين وعظمة المسقي والمُغنّى له ، وعجز البيت يمثل انقلاب الحال الزاخرة بالنعمى إلى محنة وألم[٢] ، لكن يبدو أَنَّ للقارئ معنًى آخر وقد يكون مُقنعاً : إذ يدلُّ الفعل المبني للمجهول على غياب القدرة والسلطة والحرية فهو مسلوب منها ، فيغنّي أَنى شاءوا ، أَما سقايته فتدلُّ أَيضاً على ضعفه وحاجته وفقره ، أَما عجز البيت فيدلُّ على الاستغناء عن الآخرين والاكتفاء بنفسه واستقلاليتها ، فهو من يسقي الآخرين وهو الذي يغنّي بإرادته لا بِإرادةٍ خارجيّة قاهرة ، ومن ثَمَّ كان على الناقدة أن تذكر على الأقل المقطع الذي ورد فيه هذا البيت ؛ كي يفهم المتلقي بيسر دلالته ؛ لأَنَّ ذكرها البيت منفرداً ( من شأنه أن يفقد القصيدة قيمتها )[٣] ، ويجعل البيت المنفرد قابلاً تأويلاتٍ عدّة وربّما تكون متناقضة ، وأَنَّ ( البيت لوحده لم يكن دائماً كافياً لبلوغ القصد ، وإنّما يتمُّ دمجه داخل مساقه من النصّ )[٤] ، وعليه فالعملية النقديَّة تتبع النَّصَّ الإبدَاعيّ شيئاً فشيئاً متجاوزة البيت المفرد والمعاني الجزئية[٥] . وقد اعتمدت الناقدة في تفسيرها وفهمها المعنى الذي ذهبت إليه على أداتي التاريخ والحالة الاجتماعيّة اللتين ولد فيهما النصّ ، لكن ( استحضار البنية القبلية واللاحقة للبيت الشعريّ ، من شأنها أنْ تدعم تخريجاً دلالياً أكثر مقبوليّة من غيره )[٦] ، وهذا ما تجاهلته الناقدة ؛ ممّا أَدى بالمتلقي إلى الولوج في جوٍّ من الارتياب وعدم الاطمئنان فيما ذهبت إليه النَّاقِدةُ من رأي .

تأخذ قصيدة " لا تعذليه " للشاعر " ذنون الأطرقجي " ، وهذه القصيدة خليط من النثر والشعر الفصيح والعامي ، فَـ( ارتباك الحياة في ظلِّ الحصار والتناقضات التي طالت الأشياء والأحداث [ ... ] أنتجت نصّاً مشتبك الأجناس [ ... ] من نثر منساب في حشد أُسلوبيّ متداخل إلى أقصى الشعر ثم إلى الشعر

---

[١] - شعرية المكابدة قراءات في الشعر العراقي المعاصر : ١٨ .
[٢] - ينظر : شعرية المكابدة قراءات في الشعر العراقي المعاصر : ٢١ .
[٣] - المناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث عرض نظري ونماذج تطبيقية : ١٣١ ؛ وينظر : ترويض النص : ١٣ .
[٤] - التأويلية العربية نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات : ٨٠ .
[٥] - ينظر : ترويض النَّصّ : ١٣ .
[٦] - التأويلية العربية نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات : ٩٣ .

الشعبيّ )[1] ، ولما كانتْ معرفة التاريخ تعين القارئ على فهم مغاليق النصّ الدلاليّة والشكليّة[2] ، فتجد النَّاقِدةُ سببَ هذا الخلط هو تلك المرحلة القاسية التي عاشها المجتمع وفيها تغيرت الأشياء ، من هنا تأَثرَ نِتاج الشعراء في ما تجري عليهم من مأساة ؛ لأَنَّ العملَ الأَدبيَّ ( مرآة صادقة لعصور مؤلفيها )[3] ، فيمكن القول إنَّ الدراسة النقديّة التي قامت بها النَّاقِدة ما هي إلا تأكيد على أَنَّ الأَدب صورة أُخرى للواقع ، أَو مرآة تعكس الواقع .

إنَّ عتبة القصيدة " العنوان " لها علاقة وطيدة بالموروث الشعري العربي ولاسيما قصيدة " ابن زريق " المشهورة ، فعند سماع المُتَلَقّي العنوان تعود به الذاكرة إلى تلك القصيدة وأَحداثها العاطفية ؛ لأَنَّ العنوانَ ( يختزلُ بنية النَّصِّ وكنهه )[4] ، ويجلبُ معه رصيداً شعرياً ثراً[5] ؛ ويُعدُّ ( المولدَ الحقيقيَّ الذي ترتهنُ به ولادةُ ولادةُ النَّصِّ ، فهو يمثِّلُ الرحمَ الخصبَ الذي ينمو فيه النَّصُّ )[6] ، ومن ثمَّ يربط المُتَلَقّي بين قصيدة " ابن زريق " ووقائعها وبين الواقع المعيش[7] ، فضلاً عن ذلك أَنَّ النصَّ يتناص مع تلك القصيدة عبر الحضور الإيقاعيّ أَيضاً[8] ، وَالتناص يُدرس في ضمن اتجاهات ما بعد البنيويّة[9] ، ويُدرسُ أَيضَاً في الأُسلوبيّة[10] ، وهنا ابتعدت النَّاقِدةُ عن الرؤيةِ الاجتماعيَّةِ ، تماشياً مع النَّصِّ ، وحاولت أَن تجعل التحليل والتأويل يخدم رؤيتها الاجتماعيّة .

ترى النَّاقِدةُ أَنَّ مطلع القصيدة يُعدُّ حشداً أُسلوبياً ؛ فهو مجموعة مقدمات تبغي الوصول إلى نتيجة ما ، فتُختَمُ الوحدة الأُولى بدفقة شعريّة كثيفة وفيها انحراف يرمز إلى ضعف الأنظمة العربية آنذاك[11] ، إنَّ رؤية الناقدة هنا أُسلوبيَّة ولاسيما في استعمال مصطلحي " الحشد الأسلوبيّ " و" الانحراف " ، وتؤكد النظرة الأُسلُوبيَّة مع مزجها بالواقع ، في قولها ( يمتزج النقد الذاتيّ بالثورة على الواقع والتهكم المرير الذي يتحرك داخل الجمل بوجع لاذع ، من خلال إدماج الشعبيّ بالشعريّ تعبيراً عن أَشدِّ حالات البؤس العربيّ وهو يعمل على تهشيم التراث وكسر هيبته )[12] ، فتتابع الجمل يشي بما يحمله المجتمع من معاناة وهموم ، وتعود الناقدةُ مرة أُخرى إلى السيميائيّة لتأخذ لفظة " التفاحة " في قولها إنَّ التفاحة ( رمز الغواية تغادر غوايتها لتصير رمزاً لثمرة بريئة تقطفها يد الجريمة )[13] ، فجاء استعمالُ الشاعر لهذه اللفظة مغايراً لما

---

[1] - شعرية المكابدة قراءات في الشعر العراقي المعاصر : ١٩ .
[2] - ينظر : في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات : ١٦٥ .
[3] - في الأدب والنقد : ١٧ .
[4] - حداثة النَّصّ الشعريّ في المملكة العربية السعودية : ١٦ .
[5] - ينظر : الخطيئة والتكفير : ٤٠ .
[6] - سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي : ٣٤ .
[7] - ينظر : شعرية المكابدة قراءات في الشعر العراقي المعاصر : ١٩ .
[8] - ينظر :المصدر نفسه : ٢٠ .
[9] - ينظر : من البنيوية إلى ما بعد البنيوية : ريك رايلاس ، ضمن كتاب : اتجاهات في النقد الأدبيّ الحديث : ٨٦ ؛ و التناص في الخطاب النقدي والبلاغي : ١٧ ؛ واتجاهات النقاد العرب للنص الشعري : ٢٧٣ .
[10] - ينظر : التناص في الخطاب النقدي والبلاغي : ١٧ و ٢١ .
[11] - ينظر : شعرية المكابدة قراءات في الشعر العراقي المعاصر : ١٩ .
[12] - المصدر نفسه : ١٩ .
[13] - المصدر نفسه : ٢٠ .

استقر في الأذهان من خلال الموروث الدينيّ ، لكنَّ الشَّاعِرَ ما لبث أن عاد ليُرجع إلى العلامة اللغويّة تلك الغواية والخطيئة ، في قوله : **( ها هي السماء تمطرُ تفاحاً أحمر )** ، وَمِن ثَمَّ فقدت العلامة تلك البراءة التي أضفاها الشَّاعِرُ على المفردةِ اللغويَّةِ ، وَمجيء الفعل المضارع يدلُّ على استمرارِ ( الألم الجماعيّ المعبر عن معاناة الأمة )[1] ، من هنا يُلاحظ أنَّ النَّاقِدةَ لا تزال تُسقط تحليلها على ما يعانيه مجتمع تلك المدة .

تحللُ النَّاقِدةُ بإشاراتٍ موجزةٍ بعضَ قضايا الإيقاعِ الداخليّ ولاسيما الجناس ، ثم تعود بإشارةٍ سريعة إلى الانحراف والمغايرة ، وفي ختامِ دراسة هذه القصيدة تجيء بكلامٍ انطباعيٍّ وصفيٍّ للنصِّ ، يحتاجُ إلى تأكيدٍ من داخل النصّ في قولها : ( نصّ ثريّ [...] نصّ يتنوّع فيه التشكيل وتتكثف الدلالة ويتواشج الإيقاع متحولاً ، مرناً ، عميقاً ، وذا قدرة تعبيرية عالية على توجيه بؤرة الدلالة مفصحاً كاشفاً عن تحولاتها )[2] ، إنَّ إنَّ النَّاقِدةَ في دراستها هذا النصِّ كانتْ ذات رؤية اجتماعيّة لكنَّها خلطت بين أَكثر من الاتجاه ، وكان ذلك تأكيداً لرؤيتها الاجتماعيّة ، فكُلّ ما جاءت به ما هو إلا تأكيد لتلك الرؤية ، إذ يلاحظ أنّها تربط بين الواقع المعيش إبَّان مدّة الحصار والنصِّ وسماته الأُسلُوبيَّة والسيميائيّة والإيقاعيّة وغيرها .

إنَّ الطابع العام الذي تتسم به دراستها النصوص هو الطابع الاجتماعيّ ، إذْ تؤكد أَنَّ الظرف المعيش له أثر بارز في النَّصِّ الشعريّ[3] ، وقد سعى الشعراء بالرغم من ضيقِ سبل العيش الواقعيّة إلى البحث عن الثبوت وتحدي محنة الظرف الراهن ، وفي الختام تصف شعر تلك المرحلة بأَنَّه ( اتسم بالفقدان والتحول الأليم من فردوس الأمس إلى عذاب اليوم وضبابية الغد والشعور بالوحدة والاغتراب )[4] ، فقولها هذا هو خلاصة ونتيجة الدراسة التي استعانت بالواقعِ الاجتماعيّ في فهم النصّ وتفسيره .

### الغطاء الرمزيّ والبنائيّ للتجربة المعاشة لـ" عبد الرحمن طهمازي "

التجربة الواقعيّة لها أَثرٌ في الأعمالِ الإبداعيّةِ ؛ لِأَنَّ الشعرَ هو تصوير تجربة شعوريّة بصورة موحية[5] ؛ وأَنَّ ( مجال الشعر هو الشعور سواء أثار الشَّاعِرُ هذا الشعور في تجربة ذاتية محضة .. أو نفذ من خلال تجربته الذاتية إلى مسائل الكون أو مشكلة من مشكلات المجتمع )[6] ويؤكد النَّاقِدُ " عبد الرحمن طهمازي " هذا التعريف بقوله : ( إنَّ التجربة المعاشة هي أهمّ وأوضح منطلقات " سعدي يوسف " نحو إنشاء قصيدة )[7] ، والشاعر ذو ملكة حسية سريع التأثر في ما حوله ، عضو متميّز ذو نباهة في

---

[1] ـ شعرية المكابدة قراءات في الشعر العراقي المعاصر : ٢٠ .
[2] ـ المصدر نفسه : ٢٠ .
[3] ـ ينظر : مقالات في النقد الأدبي ، إبراهيم حمادة : ٩٢ ؛ وينظر : شعرية المكابدة قراءات في الشعر العراقي المعاصر : ٢٠ .
[4] ـ شعرية المكابدة قراءات في الشعر العراقي المعاصر : ٢٠ .
[5] ـ ينظر : النقد الأَدبي أصوله ومناهجه : ١١ .
[6] ـ النقد الأدبي الحديث : ٣٥٣ .
[7] ـ الغطاء الرمزي والبنائي للتجربة المعاشة : عبد الرحمن طهمازي ، الأقلام ، ع ١، ٢٠٠٤ م : ٦٤ .

المجتمع[1] ، فيمزج مع إبداعه شيئاً من الواقع ، والشاعر قد عايش الجمهور وسمح لتطور شعره أن يتمَّ أمام الجمهور[2] ، وليس غريباً أن يكون قد عايشه ؛ لأَنَّ ( الأدب العراقي قد قطع مسيرته ، مواكباً للوقائع والأحداث متفاعلاً معها ، مستجيباً لتأثيراتها وأصدائها )[3] ، كلُّ أَديبٍ حسب رؤيته لتلك الأَحداث[4] ، إنَّ منطلق النَّاقِدِ هو التجربة التي يعيشها المبدع مع الجمهورِ ، ومن منطلقه هذا يندرجُ تحت الاتجاه الاجتماعيّ[5] ، وقد اختار قصيدتين من " قصائد التوائم[6] " ليبيّن مدى تأثير التجربة المعيشة في القصيدتين القصيدتين ، بناءً ، ورمزاً ، وإيقاعاً ، والقصيدتان هما : " غيوم صباحية " و " باب البحر " .

ينطلقُ الناقدُ من فرضيةٍ هي ( أنَّ التجربة المعاشة أمرٌ من الأوامر الشعريّة الأصلية المتواصلة الصالحة لأَنْ تكونَ منطلقاً )[7] لدراسة القصيدتين ، فيصفُ القصيدة الأولى بأَنَّها تُصوِّر واقعاً ضيقاً وبطلاً وحيداً يعجز عن الحصول على المأوى ، وَالقصيدة الأُخرى تتصف بأنَّها تصور واقعاً أكثر اتساعاً[8] وبطلاً وحيداً أيضاً ، ومضمون القصيدتين هو البحث عن مأوى هادئ للتخلص من صخب الحياة وضجيجها ، فتوحّدُ المضمون هو المسوغ الأول للناقد لِقولِه بِوحدة التجربة المعيشة للشاعرِ .

يلجأُ النَّاقِدُ إلى الإيقاعِ الخارجيِّ وهو قاسم مشترك بين القصيدتين أَيضاً ، فكلا القصيدتينِ من بحرِ المتدارك ، فيرى النَّاقِدُ بِأَنَّ ( مستوى الإيقاع [... كانَ ] متفقاً مع التجربة المعاشة )[9] ، وهي تجربة واحدة ، ، وكذلكَ سيادة الأفعال المضارعة في القصيدتين يعززُ لدى النَّاقِدِ بالقولِ بِوحدانيّةِ التجربة ، ومن تضافر المضمون والإيقاع وزمن الفعل بنى النَّاقِدُ فرضية التجربة الواحدة ، لكنَّه أَنهى مقاله بالقولِ : ( إنَّ القصيدة ليس بوسعها أن تكون دليلاً كافياً إلى تجربة معاشة بعينها )[10] ، يبدو أَنَّ النَّاقِدَ هدم الفرضية التي اعتمدها فِي مقاله أو شكك فيها وقلل من قدرها ؛ لِأَنَّه لم يقيدها فِي تجربةٍ معيشة بعينِهَا ، وفي البدءِ قالَ بِأَنَّ التجربةَ واحدة ، وعليه فالمقال بني على أساس هشّ ، وصاحبه اعترف بذلك ، ويرى بعض النقاد أنَّ الفنَّ وليد تجربة بشرية[11] قد تكون واقعيّة ذاقَ المبدعُ حلاوتها ومرارتها ، لكنّه ينقلها للمُتَلَقِّي وفق رؤيته ونظرته لها لا كَصورةٍ مطابقةٍ للواقعِ ، وَأَحياناً يمثّلُ الفنُّ تجربةً خياليَّةً يتصورها الأديب ، ولمقدرة الشَّاعِرِ الإبدَاعيّة ينتج أكثر من نص في آنٍ واحدٍ معتمداً تجارب مختلفة منها الواقعيَّة ومنها الخياليَّة ومنها الأُسطوريَّة .

---

[1] ـ ينظر : مناهج النقد الأدبي الحديث : ٩٥ .
[2] ـ الغطاء الرمزي والبنائي للتجربة المعاشة : ٦٥ .
[3] ـ في رحاب الكلمة : ١١ .
[4] ـ ينظر : اتجاهات الشعر العربي المعاصر : ١٥٩ .
[5] ـ ينظر : مناهج النقد الأدبي الحديث ؛ إمبرت : ١١٨ .
[6] ـ القصائد التي كُتِبت في يومٍ واحدٍ .
[7] ـ الغطاء الرمزي والبنائي للتجربة المعاشة : ٦٥ .
[8] ـ ينظر : المصدر نفسه : ٦٥ .
[9] ـ المصدر نفسه : ٦٦ .
[10] ـ المصدر نفسه : ٦٧ .
[11] ـ ينظر : النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته : ٢٠٩ .

## المبحث الثالث

### الاتجاه النفسيّ

النصُّ الإبداعيّ بنية رمزيَّة ، تعكسُ لمسات مبدعها ، وتبيّنُ نفسيته وثقافته وكثيراً من صفاته ، وَإِنَّ ( الشعرَ يعتمدُ على شعورِ الشَّاعِرِ بنفسه وبما حوله شعوراً يتجاوب هو معه ، فيندفع إلى الكشف فنّياً عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور )[1] ، ولغة الشعر ( لغة رمزيّة – أي رموز – تتصل في طبيعتها بالأحلام والنفسيّة البدائيّة )[2] والرغبات والانفعالات ، و ( يَتخِذُ من الرموزِ ما يُنفّسُ به عن تلك الرغباتِ ويخلقُ بينها علاقات بعيدة )[3] مواربًا تلك الرغبات ؛ حتَّى يتخلص من ردود الفعل ، بل يجدُ القارئُ – أَيضَاً – في النصوصِ الإبداعيّة ( ما يحقق له متعته دون شعور بالحياء أو الذنب ، أي يجد رغباته و خيالاته مجسدة في تلك التجربة )[4] الإبداعيّة ، وقد حاول النقاد – ومنذ القدم – كشف تلك الأعماق الكامنة في تلك الرموز ، فَالإشارات النفسيّة التي تفسرُ العمل الأدبيّ ليست وليدة العصر الحديث ، بل قديمة قدم الأدب نفسه[5] .

مع تطور العلم وظهور علم النفس ، واكتشاف عالم اللاوعي واللاشعور ، تمكن النقاد من بيان بعض المغاليق التي بقيت مستورة زمناً ، و بَانَ شيءٌ من دلالة تلك النصوص الغامضة ، فـــ( قد وطّأ " فرويد " الطريق للإجابة عن تلك المسألة [...] ويبدو لنا أنّ أهمّ إسهامات التحليل النفسيّ في قراءة النصوص الأدبيّة هو تقنية التفسير التي ابتدعها فرويد )[6] ، إذ أفاد علمُ النفسِ النقدَ وقدّم له خدمة جليلة ؛ لأَنَّ هناك نقاط تلاقٍ بين الإبداعِ وعلم النفس منها الخيال ، والحلم ، والمشاعر[7] ، بِوصفِ الشعرِ ( قصة المشاعر والأحاسيس ، ورواسب الشعور )[8] ؛ وبهذا عُدَّ علمُ النفس باباً مهماً في تفسير العمل الإبداعيّ ، ويمكنُ عَدّه إِضافةً حقيقيَّةً للنقدِ الأَدبيّ ، ومسلكاً جديداً فِي قراءةِ النصوصِ الإبدَاعيّة .

الشَّاعِرُ إنسان حالم ، وصانع لعوالم خياليّة ، ويجسّد صنيعه – العمل الإبداعيّ – عالمه الداخليّ من حيث يشعر أو لا يشعر ، ويمثّلُ رغباته ونزواته ، وتتجلى ( قدرة الشاعر على تحويل هذه الصور الذاتيّة الفرديّة من عالم اللاشعور المكبوت إلى صور إنسانيّة عامة في عالم الشعور )[9] ؛ أَي يُمثِل (

---

[1] ـ النقد الأدبي الحديث : ٣٥٤ .
[2] ـ فنّ الشعر ، أحسان عباس : ٢١٦ .
[3] ـ النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته : ٢٧٣ ؛ وينظر : الأدب ومذاهبه : ١٣٥ .
[4] ـ المدخل إلى نظرية النقد النفسي : ١٣ .
[5] ـ ينظر : فنّ الشعر ، أحسان عباس : ٢٠٧ ؛ و الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي : ٥٧ ؛ واتجاهات نقد الشعر العربي في العراق : ٣٣ ؛ و صور الشعراء الفنية قبل الإسلام من منظور المنهج النفسي : أوراس نصيف جاسم محمد ، رسالة ماجستير ، كلية التربية للبنات ـ جامعة بغداد ، ١٤٢٥ هــ = ٢٠٠٤ م : ٧ ــ ١٣ .
[6] ـ النقد الأدبي المعاصر مناهج ، اتجاهات ، قضايا : ٥٥ ؛ ينظر : النقد الباشلاري : القطائع والتأثيرات : سعيد بوخليط ، مجلة العرب والفكر والعالمي ، ع ٢٥ـ ٢٦ ، ٢٠٠٩ م : ١٥٦ .
[7] ـ ينظر : النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته : ٢٧١ ؛ وينظر : آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي بحث في تجليات القراءات السياقية : ٧٢ .
[8] ـ النقد الأَدبي أصوله ومناهجه : ١٦٩ ؛ وينظر : في الشعر والشعراء : ١٥ و ٢٣ .
[9] ـ النقد الأدبي الحديث : ٤٠٠ .

حياة الشاعر النفسانيّة )[١] ، ومن ثَمَّ فـــ( الأعمال الفَنِّيّة هي إفرازات شخصيّة [...] لا تنتمي إلا للذين قاموا بتأليفها )[٢] ، وَإِنَّ ( الإبداع تطهيرٌ ذاتي وانحلال للرغبات اللاشعوريّة في النشاط الفنّيّ الإبداعيّ )[٣] )[٣] ، وَيتمُّ ذلكَ عن طريقِ تحويل ( الطاقة المكبوتة إلى عمل فنّيّ أو أدبيّ يتسامى فيه عن مجرد الكبت الجنسيّ [ على سبيل المثال ] فيتحقق التطهير الذاتي في عملٍ فَنِّيّ اجتماعيّ بطبيعته )[٤] ؛ لذا ينبغي على النَّاقِدِ أن يستعينَ بعلم النفس في سبر أغوار النصّ ، وتفسيره ، وفكّ شفراته ، عن طريق دراسة نفسيّة الشاعر ، ويتعرف على نفسيته من خلال تاريخه وسيرته الشخصيّة ، فيقوم ( بالربط بين الأديب وأدبه وبيان أثر العوامل النفسيّة للأديب في إنتاجه ودلالة هذا الإنتاج على نفسيته ومزاجه )[٥] ، وبيان دوافع الإبداع وبواعثه ودراسة علاقة الإبداع بمبدعه ، لِأَنَّ الشعرَ ( نوعٌ من المعرفة ترتبطُ ، بالمكبوت ، اللاعقلانيّ ، في الإنسان والمجتمع )[٦]، بل ( قد يُسقط الأديب مكبوتاته النفسيّة للاشعور – بغير قصد منه وبطريقة لا شعوريّة لا يقصدها ولا يدركها – على أبطاله )[٧] ، ومن ثَمَّ لا يخلو النصّ الإبداعيّ من بصمات مبدعه ، بل تكون جليّة للقارئ المتأمل ، إذاً يدرس النَّاقِدُ النصّ بصحبة علم النفس ، ليرشده على بعض المواطن والعلل المرتبطة بالنفس المبدعة ذات العلاقة بفهمِ النَّصّ وتحليلِه .

وقد عُدَّ الأدب ( إرواء لحالات مكبوتة في النواة المركزيّة للنَّفس، وتحقيقها – لهذه المكبوتات التي لم يشبعها الواقع – يتمُّ في مطلق الخيال )[٨] ، فالنصّ الأدبيّ يصور عالماً خيالياً ، متصوراً في نفسيّة مبدعه ، ويحاول إيصاله إلى متلقيه ، ويأملُ أَن يؤثرَ فِيه .

يبحثُ النَّاقِدُ المعتمد على الرؤيةِ النفسيَّةِ فِي مقاربتِه النقديَّةِ في المؤثرات التي أنتجت هذا العالم المتخيل ؛ أي يبحثُ عن ( القوى النفسيّة المؤثرة في إنشاء الأدب ، وفي تقديره )[٩] ، إذْ الأَدب ( تجربة شعوريَّة ، وهو استجابة لمؤثراتٍ نفسيَّةٍ )[١٠] ، وأَهمّها الرغبة واللاشعور والكبت والنقص والانفعالات والحلم ، هذه بعض العوامل التي تكمن وراء نشوء الأعمال الأدبيّة .

يرى " سيغموند فرويد " – زعيم مدرسة التحليل النفسيّ – أنّ وراء العمل الإبداعيّ يكْمن الكبت ، فـ( الأدب تعبير مقنّع ، وإِنَّه تحقيق لرغبات مكبوتة – قياساً على الأحلام – وإِنَّ هذه المقنّعات تعمل

[١] ـ النقد الأدبي المعاصر مناهج ، اتجاهات ، قضايا ؛ ٥٧ ؛ وينظر : الخطاب النقدي حول السَّيَّاب ١١٢ .
[٢] ـ النقد الفنّي : ١٨ .
[٣] ـ آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي بحث في تجليات القراءات السياقية : ٧٣ ؛ وينظر : مناهج النقد الأَدبيّ الحديث رؤية إسلاميّة : ٥٩ ؛ والشعر والأسطورة : ٣٥ – ٣٦ .
[٤] ـالنقد الأدبي الحديث : ٤٠٠ ؛ وينظر : الشعر والأسطورة : ٢٢ .
[٥] ـ النقد الأدبي أصوله ومناهجه : ٢١٨ .
[٦] ـ سياسة الشعر : ١٧٤ ؛ وينظر : البناء الأُسلُوبيّ في مشاهد الجنة والنار في القران الكريم : ٣ .
[٧] ـ سيكولوجيا الإبداع في الفن والأدب : ٣٨ .
[٨] ـ آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي بحث في تجليات القراءات السياقية : ٧٤ ؛ والخيال ( يتمثلُ فِي القدرةِ على تصورِ ما ليسَ واقعياً تحتَ الحواسِ ، فيقربُ البعيد وينقله إِلينا ويساعدُنا على تصوّره ، إِمَّا بالتشابيه ، أَو بالمقارنة ، أَو بخلقِ جوّ جديد من الصورِ والأَحلامِ ) : الأَدب العربي الموسوعة الثقافية العامة : ١٠ .
[٩] ـ دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى غاية القرن الثالث : ٣٣ .
[١٠] ـ مناهج النقد الأَدبيّ الحديث رؤية إِسلاميَّة : ٥٤ .

حسب مبادئ معروفة )[1] ومقبولة اجتماعياً ؛ لأنَّ ( المجتمعَ لا بُدَّ من أنْ يفرض قيوداً و أَوضاعاً تكبت غرائز الأَفراد ورغباتهم )[2] ، وراح يفسر بعض الأَعمال الأدبيّة بـ" عقدة أُوديب " ، التي توصل عن طريقِها إلى أنَّه ( لما كانت الأعراف والقيم تعمل على كبت هذه الغريزة " الجنسيَّة " وتحول دون إشباعها ، فقد كان من الطبيعي أن يقود ذلك إلى صراع بين الرغبة والأنا )[3] ، ويعملُ في النَّصِّ الإبدَاعيّ على إيجاد حالةٍ من الاتزان لذلكَ الصراع ، وتشكّلُ ( الرغبات اللاشعوريّة حسب " فرويد " المضمون الخفيّ للمؤلفات والأعمال الأدبيَّة والفنّيَّةِ )[4] ، رابطاً ( الأثر الفَنّيّ بالغرائز الجنسيّة بدوافع لا واعية ترسبت في لاشعور المرء – منذ صباه – في مهد حياته )[5] ، إذ يرجع الإبداع إلى الغريزة الجنسيّة ، بل قد حصره فيها مع الغريزةِ العدوانيّة ، فالغريزتانِ بحسب " فرويد " هما المحرك الخفي للعملِ الإبداعِيِّ .

إلا أنّ " ألفريد إدلر " كان يرى أنَّ ما يحرك الشخصيّة ( هدف نهائي هو الرغبة في التفوق الذي يتضمن تحقيق الذات وتطورها )[6] ؛ لذا قال بنظرية " النقص " أو الشعور بالدونيّة ، وعليه فالأدب محاولة لسدّ ذلك النقص ، وعَدَّ الفنانينَ يعانونَ – دائماً – نقصاً من جرّاء آلامهم وآمالهم : أي أنَّ وراء الإبداع يكمن شعور المبدعين الحاد بالنقص والتوق إلى إحلال الاتزان[7] ؛ وَمِن ثَمَّ تُفسر الأعمال الإبداعيَّة لديهم وفق هذه الرؤية ، وأَضاف " إدلر " أنَّ القصور أو الشعور بالدونية لدى المبدع يصبح ( قوة وهّاجة لتحريك مشاعر الفنان ، وعاملاً فعالاً لنشاطه الإبداعيّ الناتج عن مبدأ قانون التعويض النفسيّ الذي يقابل مكان الرغبات الجنسيّة عند " فرويد " )[8] ، إذاً المحرك والدافع للعمل الإبداعيّ شعورٌ بالنقص وحبُّ التفوق ، وهذا الشعور يولد في النفس قلقاً وعدم اتزان ، فيكون العمل الإبداعيّ هو المسؤول عن إعادةِ الاتزان المفقود .

أما " غوستاف يونغ " فقد اختلف مع أستاذه " فرويد " في تقسيم الشخصيّة فكان يرى أنَّ ( الشخصيّة تجمع بين الغائية والعليّة ، فسلوك المرء ليس مشروطاً بتاريخه الفردي ، بل بأهدافه وطموحاته )[9] ، كما وضّح " يونغ " مستويات البنية السيكولوجيّة ، وقال بمبدأ اللاشعور الجمعيّ ، و( يتكون هذا اللاشعور من ذكريات موروثة عن الماضي الإنسانيّ ويحتوي على جميع الآثار المتعاقبة لخبرات الإنسان منذ عصور ما قبل التاريخ التي مرّت بالإنسانِ وكوَّنت أساس شخصيته )[10] ، فهناك شيء يكمن في نفسيّة المبدع من غير أَنْ يشعر به ، ويظهر ( من خلال الأحلام على شكل رموز مثلما تظهر في

[1] ـ النقد الأدبي ومدارسه الحديثة : ج ١ / ١٥ .
[2] ـ الأدب ومذاهبه : ١٣٧ .
[3] ـ مناهج النقد الأدبي الحديث : ١٤٦ .
[4] ـ آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي بحث في تجليات القراءات السياقية : ٧٤ .
[5] ـ الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي : ٦٦ ؛ وينظر : قصة الأنثروبولوجيا : ١٩٩ .
[6] ـ مناهج النقد الأدبي الحديث : ١٣٣ .
[7] ـ ينظر: الأسس النفسية للإبداع الفنّي : ٣٠٧ ؛ العملية الإبداعية في فن التصوير : ٢٢٨ ، والإبداع في الفنّ والعلم : ١٢٦ و ١٣١ و ٢٠٢ .
[8] ـ الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي : ٦٨ .
[9] ـ مناهج النقد الأدبي الحديث : ١٣٣ .
[10] ـ النقد الأدبي الحديث : ١٣٨ ؛ وينظر : الرؤى والأحلام في الفلسفة والعلوم والأديان : ٦٨ ؛ وينظر : العملية الإبداعية في فنّ التصوير : ٣٨ .

الأساطير والطقوس )[١] ، وهذا ما يعرف بالنماذج العليا التي تكوّن اللاشعور الجمعيّ ، وهي ( النماذج التي تضمُّ خبرات الإنسان البدائية ، والصور الأولية التي كوّنها من خلال علاقته بالوسط الذي يعيش فيه )[٢] ، ولا شكّ أنَّ الكشف عن أسباب اختيار الموضوعات والصور الشعريَّة يفصح كثيراً عن شخصية شخصية الشاعر ، فـــ( بإحصاء الصور الشعريّة والكشف عن دلالتها في حياة الشاعر ومجتمعه نقف على أصالة الشاعر وعلى وحدة عمله الأدبيّ وأسسه الإنسانيّة الأولى وأسباب استجابة الناس له )[٣] ، فهناك نوازع داخليّة تجري في النفس البشريّة ، وتظهر بين الفينة والأخرى في نتاج الكتَّاب ، وتضفي على كتاباتهم شيئاً من الشموليّة .

ونظراً لأَنَّ ( الكتابة سلوك ، وأَنَّ الإبداع الأدبيّ ، حالة سلوكيّة شأنها شأن أي فعل يقوم به الإنسان ، وهذه الحالة الإبداعيّة يمكن تحليلها وردّها إلى أصولها ودوافعها النفسيّة )[٤] ، فقد كانت أهمية دراسة الموضوعات الشعريّة بالمعالجة النفسيّة ضرورة ؛ لأَنَّ ( التفسير النفسيّ يزيد من فهمنا إليها ويكشف لنا عمّا وراء ما يعرضه لنا من ظواهر )[٥] ، فضلاً عن ذلك أَنَّها ( تُعنى بالمضمون من حيث أَنَّه [ أي الأدب ] تعبير عن العالم الداخليِّ للفنان ، بِكُلِّ ما يموجُ به هذا العالم من عواطف ونوازع ومكبوتات )[٦] ، فيعتمد الناقد اعتماداً شبه كُلّي على علم النفس بفروعه المختلفة ، وهو علم بعيد عن الظنون غير المؤكدة[٧] ، لكن ينبغي أن ينتبه الناقد أثناء عمله ، ويكون حذراً ؛ كي لا يختنق العمل الأدبيّ في قوانين هذا العلم ، ولئلا يتحول العمل النقديّ إلى تحليل نفسيّ بحت ، فـــ( يجب أن تبقى للأدبِ صبغته الفنّيّة وأن تعرف حدود علم النفس في هذا المجال ، والحدود التي نراها مأمونة هي أن يكون المنهج النفسيّ أوسع من علم النفس )[٨] ، فلا يتحول المقال النقديّ إلى مصطلحات وأعراض وأمراض نفسيّة ، ولا يغوص الناقد في شخصية المبدع تاركاً النصَّ ، أو يكون النصّ نقطة الانطلاق للولوج في نفسيّة صاحبه ، وَمِن ثَمَّ يخرجُ العملُ من النقد الأدبيّ داخلاً علم النفس مُتكئاً على النصِّ الأدبيِّ .

وكانتْ من الدراسات ذات الاتجاه النفسيّ في معالجتها النقديَّة[٩] :-

---

[١] - النقد الأدبي الحديث : ١٣٨ .
[٢] - المصدر نفسه : ١٣٨
[٣] - المصدر نفسه : ٣٤٩ .
[٤] - المناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث عرض نظري ونماذج تطبيقية : ٨٨ .
[٥] - الخطاب النقدي حول السياب : ١٢١ .
[٦] - المناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث عرض نظري ونماذج تطبيقية : ٨٨ .
[٧] - ينظر : المصدر نفسه : ٨٩ .
[٨] - النقد الأدبي أصول ومناهجه : ٢١٧ ؛ لِأَنَّ الأدبَ استعمل فِي فهم النفسيّة البشريّة ، وقد اعتمد المحللون النفسيون الأَدبَ فِي عملهم ، لذا يُرى أنّ أنّ النقدَ أكثرُ اتساعاً لِأَنَّه يعتمد الاثنين معاً .
[٩] - منها على سبيل المثال : الرموز التوليدية عند شعراء التسعينات : د . كرنفال أيوب ، ع ٢ ، ٢٠١٠ م ؛ و ولي دونكم أَهلون القصيدة الأخيرة للدكتور محسن أطيمش : قدم لها ووضع حواشيها د . خالد عليّ مصطفى ، ع ٣ ، ٢٠١٠ م ؛ وفِي وجد المسافر تجليات الحب فِي شعر رزوق فرج رزوق : د . عبد الكريم راضي جعفر ، ع ٤ ، ٢٠١٠ م .

**حديقة الشاعر غنائيات الذات والسياج الرومانسي لـ" ماجد السامرائيّ "[١]**

تعدُّ المعاناة من أهمّ بواعث الإبداع ، سواء كانت على مستوى ذاتيّ أَو على مستوى إنسانيّ عام ، والمعاناة صراع في نفسيّة الإنسان من أجل إحلال الاتزان بين أشياءٍ متناقضة أو متصارعة بين الذات والوقائع المحيطة[٢] ، والنصّ الإبداعيّ ( بمعناه الدقيق يقوم على حياة ملؤها مشكلات تثير القلق والاضطراب )[٣] ، ومن ثَمَّ فالاضطراب الذي يحدثه المحيطُ مع النفس يُعَدُّ من روافد الإبداع المهمة .

يرى النَّاقِدُ أنَّ شعرَ " رشدي العامل " ذو علاقة وثيقة بمعاناته الذاتيّة والإنسانيّة ، فلم يكن شعره سوى صدى لتلك المعاناة[٤] ، بِوصفِه متفاعلاً معها ، ومُنتجاً إبداعَه عبر هذا التفاعل ، ويلاحظ النَّاقِدُ أنَّ أنَّ الشَّاعِرَ " في قصيدته " ( حاضر فيها " ذاتاً " وحاضر معاناة وتجربة )[٥] ؛ لأَنَّه ينظر ( من خلال إحساسه المرهف وذوقه الفَنِّيّ )[٦] ، فيلجأ إلى الشعر ليفرغ شيئاً من معاناته ، ويخفف من وطأة آلامه ، وَمِن ثَمَّ فقد كانَ نَصُّه الإبداعيّ ( وليد الحاجة النفسيّة الراهنة المتعلقة بموقف بالذات )[٧] ، ممّا حقق لديه لديه شيئاً من الاتزان أو الاستقرار النفسيّ ، إِذْ يتخلص من بعض شحناته الانفعاليّة في نصِّه الإبداعيِّ ، وقد عدَّ " فرويد " ( الفنَّ تعبيراً عن اللاشعور الفرديّ ، حيث تظهر فيه تفاعلات الذات وصراعاتها الداخليّة )[٨] ، فالفنُّ إذاً ثمرة تساعدُ على شيءٍ من الاستقرار النفسيّ والاتزانِ العاطفيِّ لدى المبدعِ .

يلاحظُ النَّاقِدُ أنَّ شعرَ " العامل " يمثّل ( معاناته الشخصية ، ويجسّد توقَه إلى عالم آخر – يعانق فيه أحلامه )[٩] ، وما الأحلام إلا صورة أخرى للذات في بثّها وتصوراتها اللاشعوريّة ، وقد ربط " فرويد " ( بين الفنّ والحلم ، وجعل الفنّ كحلم الحالم أو كحلم اليقظة وجعل المبدع شخصاً يحلم في أوج الضحى ، فالمبدع يبدع عوالم خياليّة ليست على شاكلة " اليوميّ" في حياة الإنسان ، وعليه ورد تفسير الأحلام مرادفاً لتفسير الإبداع )[١٠] ، فالعمل الإبداعيّ كما يرى " فرويد " ( تتشاكل دوافعه مع دوافع الحلم ، ويحقق من الرغبات المكبوتة في اللاشعور ما يستطيع الحلم تحقيقه ، ويتخذ في الوقت نفسه من الرموز والصور ما ينفس عن هذه الرغبات ، ويخلق بين تلك الصور أو الرموز علاقات جديدة ، ومن هنا تأتي المتعة التي يجدها الفنان وهو يخرج عمله إلى حيز الوجود )[١١] ومن ثَمَّ فـــ( الحلم في قصيدة " رشدي "

---

[١] - دراسة في ديوان " حديقة علي " للشاعر رشدي العامل .
[٢] - ينظر : سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب : ٩٢ ـ ٩٥ ؛ وينظر : المدخل إلى نظرية النقد النفسي : ١٥ .
[٣] - الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي : ٧٧ .
٤ ـ ينظر : حديقة الشاعر غنائيات الذات والسياج الرومانسي : ماجد السامرائي ، الأقلام ، ع ٤ ، ٢٠٠٠ م : ٤٧ .
٥ ـ المصدر نفسه : ٤٧ ؛ وينظر : علاقة النقد بالإبداع الأدبي : ١٥ .
[٦] - أُسطورة الأَدب الرفيع : ٢٥٧ .
[٧] - سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب : ٢٢٧ .
[٨] - مناهج النقد الأدبي الحديث : ١٣٦ ؛ وينظر : ظواهر أُسلُوبيَّة في الشعر الحديث في اليمن : ٢٤ .
[٩] - حديقة الشاعر غنائيات الذات والسياج الرومانسي : ٤٨ .
[١٠] - آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي بحث في تجليات القراءات السياقية : ٧٥ .
[١١] - مناهج النقد الأدبي الحديث : ١٣٧ .

يبدأ مقطعاً صورياً ، ثم لا يلبث أنْ يتكامل من خلال تداعيات [...] الوجود والموجود )[١] ، كما في قوله – :

***" ها أنت بعيد ،***

***شاهدت أصابعك ، الململومة حول الكأس ( ... )***

***شاهدتك تبكي***

***لا تنكر ، كنت وحيداً***

***واريت الباب ، وأسدلت الأستار "***[٢] .

فيمتزج الحلم مع الواقع في صراعٍ داخل النفس فَتولدُ المعاناة ، وبذلك تُصبحُ المعاناة ( قوة وهاجة لتحريك مشاعر الفنان ، وعاملاً فعالاً لنشاطه الإبداعيّ الناتج عن مبدأ قانون التعويض النفسيّ )[٣] ، ممّا ممّا يعطي النصّ نكهة مزاجيّة وشحنة شعوريّة ؛ فلم يكن نصُّه صورة للواقعِ ، ولم يكن حُلماً ذاتياً ، وإنَّما مزيجٌ منهما ، فكان عمله الإبداعيّ فرديّاً واجتماعيّاً في الوقت ذاته [٤] ، وربّما كان شعره ( موقفاً ذاتياً نتعرف منه عمق المأساة التي يحسّها الشَّاعِرُ ، والتي أساسها ومنطلقها : الغربة )[٥] النفسيّة والاجتماعيّة ، ومن ثَمَّ فالمأساة التي يصورها شعره هي صورة أخرى لتفاعل الذات المبدعة مع الواقع ، وصراع مولّد للانفعالاتِ التي لا تجد لها منفذاً سوى الإبداع الشعريّ ، فيمكن القول إنَّ هناك نوعاً ( من التفاعل النفسيّ بين الفنان وبين البيئة الاجتماعيّة التي يعيش في إطارها )[٦] ، يتجسدُ ذلكَ فِي شعورِهِ بالغربةِ ، وهذا الإحساس والتفاعل ينتج أدباً إبداعياً ، وذلكَ لامتلاكِ المبدعِ موهبة جعلته قادراً على دقَّةِ نقلِ ما فِي داخلِهِ إلى المُتَلقِّي بوساطة الإبدَاعِ .

لم يخرج الناقد عن رؤيته النفسيّة في دراسته النصّ الإبداعيّ ، أو بالأحرى منطلق " الحلم " وأثره في النَّصِّ الإبداعيّ ، فيرى ( أنَّ الصورة عنده – ورشدي شاعر صورة – منتزعة من أجواء الحلم )[٧] ، ومن هنا يتبيّن أَنَّ النَّاقِدَ يُرجع الصورة إلى نفسيّةِ الشَّاعِرِ الحالمةِ ، فـ( الحلم حشد غير متجانس من الرؤى والصور مفعمة بلعبة المتناقضات [... و] تشكل في مجموعها بنية شعوريّة واحدة تركيبيّة تخضع

---

[١] ـ حديقة الشاعر غنائيات الذات والسياج الرومانسي : ٤٨ .
[٢] ـ المصدر نفسه : ٤٨ .
[٣] ـ الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي : ٦٨ .
[٤] ـ ينظر : الإبداع في الفن والعلم : ١٣١ .
[٥] ـ حديقة الشاعر غنائيات الذات والسياج الرومانسي : ٤٩ ؛ وينظر : مناهج النقد الأدبي الحديث : ١٥٦ .
[٦] ـ سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب : ٨ .
[٧] ـ حديقة الشاعر غنائيات الذات والسياج الرومانسي : ٤٩ .

في تآلفها لمنطق التخييل ، وتكشف في دلالتها عن طاقة نفسيّة غائرة في باطن اللاشعور )[1] ، فمصدره كما يرى الناقد هو الحال النفسيّة – الحلم – التي يتخيلها الشاعر[2] .

ينظر الناقدُ إلى اللغة الشعريّة بالرؤيةِ نفسِها ، فيرى أَنَّ لغة " رشدي العامل " لغة ذاتيّة مرتبطة بعالمه النفسيِّ أكثر من غيره ، و( لغة رشدي الشعريّة تنمو ، مفردات وتراكيب لغويّة وإيقاعيّة ، باعتمادها على ما هو " إيقاع ذاتيّ " [...] فهي بهذا المبنى ، لغة تداعيات أكثر منها لغة تأمل ، ولغة عاطفة أكثر منها لغة أفكار )[3] ، وَمِن ثَمَّ يمكن القول إنَّ نَصَّه الإبداعيّ قد ( مزج بين اللغة واللاشعور )[4] ، وجاء محملاً بعواطفه وآلامه وأحلامه وأَحاسيسه وعواطفه ومشاعره .

حتَّى الهيكل البنائيّ العام للنَّصِّ الشعريِّ عنده ( يمكن أن نعدّه " مشاعر جزئية [...] فهناك هذا الشعور بالوحدة والإحساس بالغربة .. وهنا حنين دائم إلى " مرفأ " )[5]، تبدو نظرةُ النَّاقِدِ قريبة من نظرة " إدلر " للمبدع ، الذي يرى أنَّ الفنانين يعيشون معاناة داخليّة ، ويشعرونَ بنقص يثيرُ خزائن آلامهم[6] ، وهذا النقص بجميع أنواعه يولد أنواعاً شتّى من المعاناة ، فالمعاناة هي الدافع أو القوة الفعّالة في عملية الإبداع الفنّيّ ؛ لأَنَّ ( الشعور بالنقص يدفع الإنسان للبحثِ عن وسيلة ليخفف بها من شعوره بالدونيّة ، فيلجأ إلى التعويض .. ولكنّ الإخفاق في التعويض يؤدي إلى عقدة النقص وهي عقدة تجعل الفرد غير قادر على معالجة مشكلات الحياة معالجة سوية )[7] ، والشعور بالغربة وحتَّى المعاناة هي شعور داخليّ في نفسيّة الإنسان ويحاول جاهداً إفراغ ذلكَ الشعور عن طريقِ النَّصِّ الإبدَاعيّ .

إنَّ غنائية الشَّاعِرِ ( ظلّت صوتاً داخليّاً يتساوق والإيقاع الذي يشدُّ أزمنة الذات إلى بعضها ، بكلِّ ما تختزن من رموز دالة )[8] ، فيمكن أَن تعدّ قصيدته صوته الداخليّ ، وحواراً بين الذات والشعور بالغربة بالغربة ، أو بين الذات والوجود ؛ فقصيدتُه مناجاةُ الروحِ مع الآمالِ والآلام ، وصورة للانفعالات الهائجة جرّاء تفاعل الذات مع الوجود .

لقد كانت قصائد الديوان أشبه ( بالحركة الدائريّة ، يتمثل " مركزها " في تلك الذكريات الكثيفة الظلال ، على حياته ووجوده ووجدانه )[9] : أي صورة للذات الحالمة في ذكرياتها بعلاقتها مع الوجود .

---

[1] - أوهاج الحداثة دراسة في القصيدة العربية الحديثة : ٢٤٢ .
[2] - ينظر : المصدر نفسه :٢٢٠ ؛ وشعر رشدي العامل دراسة تحليلية فنية : ١٠٨ .
[3] - حديقة الشاعر غنائيات الذات والسياج الرومانسي : ٤٩ ؛ وينظر : في الأدب والنقد : ٢٦ ؛ و المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين : ١١٣ .
[4] - التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني : ٣٣٤ .
[5] - حديقة الشاعر غنائيات الذات والسياج الرومانسي :٥٠ .
[6] - ينظر : النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته : ٢٩٧ .
[7] - مناهج النقد الأدبي الحديث : ١٣٣ .
[8] - حديقة الشاعر غنائيات الذات والسياج الرومانسي : ٥١ ؛ وينظر : الأُسس النفسية للإبداع الفنّي في الشعر خاصة : ٣٠٣ ؛ و الرؤيا الإبداعية في في شعر البياتي : ١٣٦ .
[9] - حديقة الشاعر غنائيات الذات والسياج الرومانسي : ٥١ .

وممّا يؤخذ على الدراسةِ النَّقديَّة خلوها من الاستشهاد – في مواضع الصورة واللغة والبناء – بالنَّصِّ الشعريّ ، وبما أنَّ القارئَ يحتاج إلى نَصٍّ شعريٍّ كدليلٍ يتخذه مؤيداً لما يراه النَّاقِدُ ، وَمِن ثَمَّ يبقى القارئُ متشوقاً إلى أمثلةٍ شعريّة يتجسد فيها الكلام النقديّ الذي يؤتى به .

لقد أجاد النَّاقِدُ في عدم التلفيق والتشبث بآليات مختلفة لدراسة النصّ الشعريّ ، بل كان منطلقه واحداً واضحاً ، وهو الرؤية النفسيّة ، مسلطاً الضوء على الحلم والشعور ، اللذين ينضويان بطبيعة الحال تحت الاتجاه النفسيّ ، فهو قد تناول الصورة والإيقاع واللغة والهيكل البنائيّ من زاوية واحدة وهي الرؤية النفسيّة ، ومن هنا يتضح للقارئِ أنَّ النَّاقِدَ كان ذا رؤية نقديّة ، عارفاً بها ، لذا جاءت دراسته متماسكة .

**التجسيد الفَنِّيّ لظاهرة الموت في شعر " فدوى طوقان " وسيرتها الذاتية لـ" د.أحمد درويش "**

شغل الموتُ الإنسانَ وفكرَه منذ بدء الخلق وما يزال يشغله ، وينغص عليه فرحته متى ما ذَكَرَه ، ( فَمَا يَنْجُو مِنَ اَلْمَوْتِ مَنْ خَافَهُ وَلاَ يُعْطَى اَلْبَقَاءَ مَنْ أَحَبَّهُ )[١] ، وقد تجسدت مظاهره في مختلف أنواع الإبداع ، ولاسيما الشعر ، فيبتدئُ النَّاقِدُ بمقدمةٍ وجيزةٍ إلى توظيف هذه الظاهرة فِي التراث الإبدَاعيّ العربيّ ، وكيف نظر الشاعر العربيّ إليها ابتداءً من العصر الجاهليّ – ما قبل الإسلام – وصولاً إلى العصر الحديث ، وكانت النظرة متجسّدة بصورٍ مختلفة من شاعرٍ لآخر ومن عصرٍ لآخر ، وهذا الاختلاف يُعدُّ من طبيعة النفس الإنسانيّة في تعاملها مع الظواهر التي تحيط بها .

تتأثر النفس الإنسانيّة في الظروفِ المحيطة ، ويخرج هذا التأثر إبداعاً لدى من يمتلك الموهبة ؛ لأَنَّ الإبداع ينتج عن تفاعل بين الذات وما حولها من ظروف ، ويبقى الإبداع ( تعبيراً أو نشاطاً اجتماعيّاً [...] مرتبطاً عضوياً بقضايا الإنسان والمجتمع )[٢] ، فالشاعر ( يصوغ ما تراه عيناه في صياغة صياغة فَنِّيّةٍ جديدةٍ تتمشى مع مزاجه ومع صور ذهنيّة جديدة يجيلها خياله )[٣] ، وبما أنَّ الحربَ ظرفٌ طارئ ، ذو تأثيرٍ كبيرٍ في نفسيّة الإنسانِ ، لذا يُعَدُّ بيئة خصبة لقول الشعر[٤] ، لِأَنَّهَا تُكفهرُ وجه البيئةِ الاجتماعيّةِ ، وتخنقُ كثيراً من إشعاعاتِ الأَمنِ والسلامِ ، وتقتلُ نسائم العبير وأريج الفجر الهادئ ، بستائرِ المعاناةِ والأَلمِ .

لقد عاشت الشَّاعِرةُ ظروفاً عصيبةً ، وهذه الظروف ( أحاطت بها في مسيرتها الأُسريّة ، ومسيرة وطنها ، وساعدت على تشكيلِ ميولها واتجاهاتها السلوكيّة والفنّيّة )[٥] ، وقد تركت بصمة حزنٍ في نفسيتها

---

[١] - نهج البلاغة : خ ٣٨ : ٧٥ .
[٢] - سياسة الشعر : ١٧٢ .
[٣] - سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب : ٥٨ .
[٤] - ( يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء ... والذي قلل شعر قريش [ قديماً ] أنه لم يكن بينهم نائرة ولم يحاربوا ) : طبقات فحول الشعراء : ج ١ / ٢٥٩ .
[٥] - التجسيد الفني لظاهرة الموت في شعر " فدوى طوقان " وسيرتها الذاتية : د . أحمد درويش ، الأقلام ، ع ٥ ، ٢٠٠٠ م : ٣٢ .

نفسيتها ، فكانت تعيش صراعاً نفسيّاً حاداً بين ما تتوقُ إليه وبين ما يلُفُّها من وقائع[1] ، ممّا جعل إبداعها يحمل آثارَ ذلك الصراع وانعكاساته والتفاعل معه ، ويلاحظ أثر ذلك جليّاً في إهداء سيرتها الذاتيّة بعبارة ( لقد لعبوا دورهم في حياتي ثم غابوا في طوايا الزمن )[2] ، – والذات الفلسطينيّة خالطت الموت بأشكاله المتنوعة ، فكانَ متجولاً معها في الأَزقة[3] ، – ومن هنا كان أثر هؤلاء في نفسيّة الشاعرة أمراً لا مِراء فيه ، وتبدو الحرقة والوجع بائنتينِ من غير لبس على نتاجها .

كان الموت من أبرز الظواهر تأثيراً في نفسيّة الشاعرة وحياتها ، يذكر النَّاقِدُ أنَّ قصيدة الرثاء كانت أولى القصائد في مسيرتها لحفظ الشعر[4] ، وقد كانت درساً أو نبوءة لتعلم فنَّ الرثاء الذي ستكون له مكانة في حياتها وشعرها[5] . بعد هذه المقدمات عن علاقةِ الشَّاعِرةِ بالموت وملازمته لها ، وأثره في نفسيتها ، يتوقفُ النَّاقِدُ عند حادثة موت أخيها " نمر " وكيف سجلت مشاعرها وقتئذٍ نثراً وشعراً ، ويصف ما جاء في سيرتها الذاتيّة بأَنَّه ( صفحة اهتمت بالاستبطان ، وبوصف الحالة النفسيّة )[6] ، فالناقدُ قد فهم النصّ النثريّ بأَنَّه استبطان وتعبير عن الحالة النفسيّة الداخليَّة ، أما الشعر وبالتحديد قصيدة " مرثية إلى نمر " فيفسرها بقوله : ( الخامة الرئيسية في المقطع الشعريِّ تتشكّل في ملامسة " وريقة البريد " ، والهرب إلى عالم الحلم الثقيل )[7] ، وتبدو ملامح الاتجاه النفسيّ جليّة في قوله ، بالرغم من أَنَّ كلامه وصف عام للنصّ من دون التوغل إلى بواطنه ، ولا يخفى أنَّ النَّاقِدَ اعتمد التاريخ وما فيه من ظروف محيطة مؤثرة في نفسيّة المبدعة ثم في إبداعها .

يقترب النَّاقِدُ إلى لغة النصّ أكثر ويتغلغل في بنيته اللغويّة ، وهو يتلمس تراكيب النصّ بعصا علم النفس ، ويقلبه ليكشف بعض أسراره المعتمة ، فتضرب عصاه النصّ لتفلقه شقين ، ويسير القارئ وقد شُقَّ له طريق سلس بين شعبين : سهل هادئ ، وبركان غاضب ؛ فـ( يأخذُ الأول فيهما شكل مظهر الأنات الهادئة التي تقترب من أن تكون حديثاً للنفس ، ويأخذ الثاني مظهر الهياج والثورة والغضب و إلقاء حمم البركان في كلِّ اتجاه )[8] ، ويضيف النَّاقِدُ أنّ الجانب الهادئ يتشكّل لغويّاً من أدوات النداء في في شكلها العادي ، مع أدوات التمني ، والتعليق ، ويتكئ النفس الهادئ أيضاً على الجمل الطويلة المسترسلة ، أَمَّا الجانب الثائر فَيُلاحظ أدوات نداء عالية الرنين ، مع تراكم صفات للموت ؛ ليُجسد الموت من خلالها قبيحاً في جمل قصيرة مدببة لاهثة[9] . أجاد الناقد في بيان مجيء الجمل الطويلة ذات أسلوب النداء المتكرر ، أو قصرها مرجئاً ذلك إلى نفسيّة الشاعرة ، فأوضح العلاقة بين حالة الشاعرة

---

[1] - ينظر : سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب : ٩٢ – ٩٥ .
[2] - التجسيد الفني لظاهرة الموت في شعر " فدوى طوقان " وسيرتها الذاتية : ٣٢ .
[3] - ينظر : جماليات الموت في شعر محمود درويش : ١٩ .
[4] - وهي قصيدة أُمِّ السليك كان مطلعها : طَاف يبغي نجوةً من هلاكٍ فهلك ، ديوان الحماسة : ١٦٤ .
[5] - ينظر: التجسيد الفني لظاهرة الموت في شعر " فدوى طوقان " وسيرتها الذاتية : ٣٣ .
[6] - المصدر نفسه : ٣٥ .
[7] - المصدر نفسه : ٣٥ .
[8] - المصدر نفسه : ٣٥ .
[9] - ينظر : المصدر نفسه : ٣٦ .

الذهنيّة وبين خصائص نصّها الأدبيّ[١] ، وهذا هو صميم عمل الناقد النفسيّ ، فـ( فهم شخصيّة الكاتب خطوة حاسمة لفهم إبداعه )[٢] ، وَمِن ثَمَّ علل للقارئ استعمال نمطٍ من التراكيب ؛ لأنَّه يلائمُ النفس الهادئة الهادئة في حين يلائم نمط آخر الهياج العاطفيّ .

تبدو عبارة النَّاقِدِ – ( فيتمُّ اللجوء ، إلى الجمل القصيرة المدببة اللاهثة " وهمت في الدروب .. غريبة في بلد غريب " )[٣] – غامضة مبهمة ، فلا يَعِي القارئ معنى " جمل مدببة " ، وكيف تكون الجملة مدببة ؟ هل يقصد انعكاس تأثيرها في نفسية المُتَلَقِّي ؟ .

يبيّن النَّاقِدُ بعض المواضع التي يتأثر فيها النصّ بصورة سلبية مع نفسيّة الشاعرة ، إذ يطغى صوت النواح على روحها ، ويسبب لها إخفاقاً في بعض النصوص[٤] ، وربّما يكون السبب هو تلك المدّة التي تعترضُ الشعراءَ ، إذْ ( لا بُدَّ للشَّاعِرِ – وإن كان فحلاً ، حاذقاً ، مُبرِّزاً ، مقدماً – من فترة تعرض له في بعض الأوقات : إما لشغل يسير ، أو موت قريحة ، أو نُبُوِّ طبع في تلك الساعة أو ذلك الحين . وقد كان الفرزدق – وهو فحل مُضر في زمانه – يقول : تمرُّ عليّ الساعة وقَلْع ضرس من أضراسي أهونُ عليَّ من عمل بيت من الشعر )[٥] ، فـ( ثمة فترة أَو فترات تمرُّ في حياة الفنان يجد نفسه خلالها في حومة التردد أَو في قمة العجز [... وسببه ] ما يتشكل في ذهن الفنان من معارك ذهنيّة تطغى على عقله ووجدانه )[٦] ، لكن النَّاقِدِ لم يكتفِ بهذا الموروث ليعللَ ذلك بـ( إحساس المرأة المكلومة الثكلى [... الذي ] طغى على إحساس الشاعرة المتأملة في بعض المواقف ، فجاء الحديث أقرب إلى النواح منه إلى الرثاء )[٧] ، وبهذا يجد النَّاقِدُ مخرجاً وسبباً جديداً للكبوة الشعريّة لدى الشاعرة .

يخرج الناقد إلى سرد المعنى السطحي ونثر الأبيات ، ولم يغادر استبدال القول الشعريّ بسطر نثريّ ، يبدو أَنَّه يذيب – في الأقلِّ – الجَمَالِيَّة الموسيقيّة التي يتضمنها النصُّ الإبداعيُّ ، بنثره الأبيات ، دون أنْ يضيفَ شيئاً لقارئ النصِّ ، فما جاء به لا يعدو أن يكون معنى طافياً على سطح اللفظ ، فيقول عن قول الشاعرة :–

" **لماذا يغلّف قلبي الأسى –**

**في ليالي المطر**

**لماذا إذا عصفت في الشجر**

---

[١] - ينظر : فنّ الشعر ، أحسان عباس : ٢٠٧ ؛ والنقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته : ٢٥٠ ؛ ومناهج النقد الأدبي الحديث امبرت : ١٣٣ ؛ وينظر : آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي بحث في تجليات القراءات السياقية : ٧٤ .

[٢] - النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد : ١٣٩ .

[٣] - التجسيد الفني لظاهرة الموت في شعر " فدوى طوقان " وسيرتها الذاتية : ٣٦ .

[٤] - ويحدث الأمر نفسه مع الشاعر محمود درويش ، إذ قال مؤلف كتاب جماليات الموت في شعر محمود درويش : ( كان أحياناً يفشل في الاحتفاظ بالقيمة الفنية لنصّه ..... فـ] ينهار الشاعر تماماً لجلال المصاب ، ويترك للموت فرصة التسلل الظاهر إلى سطح اللغة في نبرة لا تنجح في إخفاء إحساسها بالمرارة والغبن ) ص ٤٠ – ٤١ .

٥ - العمدة فِي محاسن الشعر ، وآدابه ، ونقده : ١/ ٢٠٤ ؛ وينظر : البيان والتبيين : ١/ ٢٠٩ ؛ وينظر : سيكولوجية الإبداع في الفنّ والأدب : ٩٥ .

[٦] - سيكولوجية الإبداع في الفنِّ والأدب : ٩٥ .

[٧] - التجسيد الفني لظاهرة الموت في شعر " فدوى طوقان " وسيرتها الذاتية : ٣٨ ؛ وينظر : قصيدة المرأة فِي المملكةِ العربيّة السعودية : ٩١ .

**رياح الشتاء ألمت طيوف –**

**الأحبّة بي من وراء الحفر ؟** "[1]

( يشكل الليل إطاراً زمانياً مفضلاً يُغلف فيه الأسى القلب ، ويزداد التوهج عندما يجتمع مع الليل الريح والمطر )[2] ، وعن قول الشاعرة :–

" **أحبابنا خلف الحياة**

**الليل ميعادنا**

**كلّ مساء هاهنا يضمُّنا لقاء** "[3]

يقولُ النَّاقِدُ : الوقت المفضل للقاء الأحباب والموتى هو الليل ، ويضيف بأنَّ الليل هو المسرح الطبيعي لارتعاد القلب بالخوف ، واهتزاز الأرض من تحت الأَقدام وصفاً للمقطع[4] :

" **وحدي في فلوات الليل**

**مرتعدٌ قلبي بالخوف**

**أبداً مرتعدٌ بالخوف**

**[ ............... ]**

**أبداً أَرضي تهتزُّ ، تميد ،**

**تدور بلا محور** " [5]

عندما يتوقف القارئ متأملاً النصّ النقديّ – وبالطبع هو نقد لنصٍّ شعريّ معاصر سهل اللغة – لا يخرج إلا بالقول أنَّ هناك قراءتين للنصِّ إحداهما إبداعيّة غنّيّة تغور إلى الأعماق باحثة عن اللآلئ التي يكتنزها النصّ تحت ظاهر لفظه ، فتأتي ( بالجديد الكامن في النصِّ الأدبيِّ )[6] الذي لم يقلْه النصّ صراحة ، وَمِن ثَمَّ تكون ممتعة للناقد في رحلته الاستكشافيّة ، وتعطي المتعة الأدبيّة للقارئ فيشعر بجماليّةِ العمل الأدبيّ وبلذّة تذوقه .

أَمّا الأُخرى فهي قراءة فقيرة سطحيّة ، تكتفي بشرحٍ توضيحي للنصِّ ، أو نثر الأبيات[7] ، والمعنى الذي تجيء به مفهوماً ، ويمكن أن يستغني عنه أغلب القرّاء ، فهو واضح جليّ ، بل يجدون المتعة في فهمه من النصّ مباشرة دون وساطة ؛ لِأَنَّ النَّاقِدَ وسيطٌ بين العمل الإبداعيِّ والقارئ .

ممّا سبق يُظنُّ أنَّ النصّ النقديّ فِي نثرِه الأَبيات يبتعدُ عن القراءة الأولى العميقة ، وَمِن ثَمَّ يكون قريباً من القراءة المكتفية بظاهرِ النصِّ ، وهي قراءة غير ما يأمله القرَّاء والمُتذوقونَ .

---

[1] - من قصيدة " فِي ليلة ماطرة " ، الأَعمال الشعريَّة الكاملة فدوى طوقان : ٣٢٣ .
[2] - التجسيد الفني لظاهرة الموت في شعر " فدوى طوقان " وسيرتها الذاتية : ٣٦ .
[3] - من قصيدة " لقاء كُلّ ليلة " ، الأَعمال الشعريَّة الكاملة فدوى طوقان : ٣٣١ .
[4] - ينظر : التجسيد الفني لظاهرة الموت في شعر " فدوى طوقان " وسيرتها الذاتية : ٣٦ .
[5] - من قصيدة " بعد التخلي " ، الأَعمال الشعريَّة الكاملة فدوى طوقان : ٣٣٧ .
[6] - علاقة النقد بالإبداع الأدبي : ٢٤ .
[7] - ينظر : المناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث عرض نظري ونماذج تطبيقية : ١١٢ .

**الحياة والموت في شعر نازك الملائكة الثنائيّة الضديّة والثنائيّة المتوافقة لـ" د.عبد الكريم راضي جعفر "**

عتبة الدراسة النقديّة هذه تأخذ فكرَ القارئ إلى البنيويّة ولاسيما الثنائيات الضدّية ، مستحضراً معرفته عن العلاقات بين هذه الثنائيات – الحياة والموت بصفة خاصة – وأَثرها في بنية النصّ ، وبعد أَن يلجَ القارئ الدراسة لم يجد شيئاً عمّا كان قد تصوّر ، فالدراسة تُعنى بالمضمون ، فَضلاً عن أَنَّها تتناول قصائد متناقضة الدلالة ، إنَّ الدراسة إلى الاتجاه النفسيّ أقرب ؛ لِأَنَّها تتناول دلالة النصّ وما يتضمنه من الانفعال ، والمشاعر ، والوجدان ، والغربة ، والمعاناة ، ورثاء النفس وغيرها من القضايا المرتبطة بالنفس الإنسانيّة ، والقراءة النفسيّة تعنى بالمضمون بِوصفِه صورةً للعالم الداخليّ لمبدعه .

يعدُّ الوجدان أهمّ منابع الشعر ، فعند الرومانسيين ( الشعر تعبير عن الوجدان ، وهو ، على حدّ قول *وردزورث* " انسياب تلقائي لمشاعر قوية " ، الأمر الذي يجعل النفس معيناً يعبُّ منها الشعراء )[1] ، وتظهر انفعالاتهم النفسيّة في آثارهم ، وما الإبداع إلا تعبير عمّا يختلج في صدر المبدع من أحاسيس ومشاعر وجدانية ، ويُمثّلُ النصّ الإبداعيّ تعبيراً عن الأفكار والمشاعر والقوى الروحيّة ، ورغبة التحكّم في الخيال ، والحاجة الملحة للتعبير عمَّا في النفس عن طريقه[2] ، والتعبير عن ذلك شعراً ( يُشكّلُ مُتنفساً لطغيانِ الانفعالِ المحتدم فِي قلبِه وضميره )[3] ، وممَّا لا شك فِيه أنَّ النفس هي نَهر ثرّ بالخفايا حيث يعوم خيال الشعراء فيه ليظهر ما في ثناياه من خبايا ، فمنه ينهل الشعراء عواطفهم وأخيلتهم وتصويرهم ، سواء بوعي أو بغير وعي .

يبتدئُ النَّاقِدُ دراسته بـقوله : ( يعاني الشَّاعِرُ الوجدانيّ من اغتراب شديد الوطأة على النفس )[4] ، وَ وَ ( الشعر الوجداني [...] يطغى الجانب الذاتيّ عليه )[5] ، وَمِن ثَمَّ ينطلق النَّاقِدُ من نفسيّة الشاعرة أو الجانب الذاتيّ في قصيدة " نازك " ، وكانت أغلب الدراسة منصبة على الذات وانفعالاتها أو تفاعلها مع الحياة ، والشعور بالاغتراب ، وعن علاقتها بالموت ، فيقول : إنَّ ( ارتباط الاغتراب بالموت ارتباط وثيق لأَنَّ الموتَ يشير إلى العزلة [...] ولا يمكن لأي بشرٍ أن ينفي إحساسه بهما ، غير أنَّ إحساس الشَّاعِرِ بهما لعلة الحساسية المفرطة [... التي تسببها المعاناة ] الحادة التي تسكن وجداناتهم التي تضاد مع الحياة الموضوعيّة ، وبنيتها الاجتماعيّة التي تفترق عن الحياة المجترحة من إحساساتهم التواقة إلى عالم الحلم والمثال )[6] ، وَمِن ثَمَّ فنظرة الشعراء إلى الحياة مختلفة عن نظرة الآخرين ، فيقومون بـ( تصوير ما ما يأملونه لا ما يرونه .. إذ لم يستطع الكتَّاب أن يقرّوا الحقائق من حولهم ولا أن يواجهوها عملاً ،

---

[1] - الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر : ٢٧ ؛ وينظر : المذاهب الأَدبية والنقدية عند العرب والغربيين : ٩٢ ؛ ومقالات في النقد الأَدبي ، اليوت : ٤٥ .
[2] - ينظر : المدارس والأَنواع الأَدبيّة : ٦٩ ؛ ودعوة إِلى الموسيقى : ٢٣٥ .
[3] - فِي وجد المسافر تجليات الحب فِي شعر رزوق فرج رزوق : ١١٠ .
[4] - الحياة والموت في شعر نازك الملائكة . الثنائية الضدية والثنائية المتوافقة : د . عبد الكريم راضي جعفر ، الأقلام ، ع ١ ، ٢٠٠٨ م : ١٢ .
[5] - علاقة النقد بالإبداع الأدبي : ١٤ .
[6] - الحياة والموت في شعر نازك الملائكة . الثنائية الضدية والثنائية المتوافقة : ١٢ ؛ وينظر : الأدب ومذاهبه : ٦٢- ٦٣ .

فأرادوا محوها عن طريق الخيال ، وعن طريق الدعوة إلى عالم خير )[١] ؛ إذ يرسمون لهم عالماً خاصاً في خيالهم ، ويهربون من عالمهم الواقعيّ إلى ذلك الخيال ، ويفصحون بذلك عبر إبداعاتهم ، لذا قيل إنَّ ( الشعر وسيلة للتعبير عن الذات )[٢] ، وقيل إنَّه ( تطهير ذاتيّ وانحلال للرغبات اللاشعوريّة )[٣] أو الشعوريّة ، ويختلف تعامل الشعراء مع هذه القضايا المحيطة بهم ولاسيما ثنائية الحياة والموت ؛ لأَنَّ ذلك مرتبط ( بمزاج الشاعر ، ودرجة التكثيف الانفعالي ، ووعيه ، ونظرته إلى الكون ، وبنيته الثَّقَافِيَّة )[٤] ، وتشعر ***نازك*** بتفاهة الحياة وعبثيتها ، ومن ثمَّ فالحياة بالنسبة لها ليست سوى خطوط تلاشٍ وأَصداء لا تبل الظمأ[٥] ، وذلك واضح في قولها :-

***" أهذا إذن هو ما لقّبوهُ الحياهْ ؟***

***خُطوطٌ نظَلُّ نخطِّطُها فوقَ وجهِ المياهْ***

***وأصداءُ أغنيةٍ فظّةٍ لا تَمَسُّ الشّفاهْ***

***وهذا إذنْ هو سرُّ الوجودْ ؟***

***ليالٍ ممزّقةٌ لا تعودْ "*** [٦]

تُعدُّ هذه النظرة تشاؤميّة للحياة ، وبمعرفة النَّاقِدِ ( المواقف الشخصيّة من الحياة ومن المجتمع ، والآراء والأفكار التي يعتقدها المبدع تسهم بقدرٍ كبيرٍ في بناء إبداعه )[٧] ، وَمِن ثَمَّ فهذا الفهم لموقفها من من الحياة مهم في خلق تصور للمتلقي عن نفسيّة الشاعرة المتشائمة ليتفهم إبداعاتها ، ثم يعرض النَّاقِدُ رؤيتي الشاعرة للموت ؛ فمرة تجعل منه متممَ الفرح وأُخرى مناقضة للأُولى تماماً ، يفرق الناقد بين الموقفين معتمداً على بيان مضمون النصّ ، مع ذكر النصوص الشعريّة ؛ فالموقف الأول من الموت ( اقتران عاطفي يمتلئ بالحبِّ لهذا القادم ذي الجبين الأبيض ، وهذا ما تكشفه قصيدتها " ثلاث مرات لأُمي " ، إذ يكون الحزن معادلاً للموت تماماً . وحبّ الحزن يعني المتوافق مع الموت )[٨] ، لم يعدّ قوله سوى تفسير لمضمون النصّ الشعريّ الذي يستشهد به ، إذ تبدي الشاعرة الارتياح والسرور والفرح بقدوم الموت ؛ وسبب التفسير على ما يبدو هو أَنْ يبيّن موقف الشاعرة من الموت و ذلك في قولها :-

---

[١] - النقد الأدبي الحديث : ٣٢٩ .
[٢] - الأدب ومذاهبه : ٦٢ ؛ وينظر : مدارس النقد الأدبي الحديث : ٥ ؛ والمذاهب النقديّة دراسة وتطبيق : ٤٢ و ٤٥ .
[٣] - آليات الخطاب النقدي العربي الحديث : ٧٣ .
[٤] - الحياة والموت في شعر نازك الملائكة . الثنائية الضدية والثنائية المتوافقة : ١٣ .
[٥] - المصدر نفسه : ١٣ ؛ يبدو للقارئ أنَّه من الأَفضل أَن يقومَ الناقد بِإيضاح رأيه على الأقل تجاه موقف الشاعرة الفكري من الحياة ، الذي وصفه بالعدمية والعبثية ، وهذا الموقف يخالف جهراً شريعتنا الإسلامية ، وَمِن ثَمَّ فمن الضروري ولو إشارة موحية إلى موقفه من هذه الفكرة المخالفة لعقيدة أغلبية المجتمع العربي ؛ لأنّ مجال عمله مضمون النصّ الإبدَاعيّ .
[٦] - نازك الملائكة الأّعمال الشعرية الكاملة : ١ / ٤٧٣ .
[٧] - النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد : ١٣٩ .
[٨] - الحياة والموت في شعر نازك الملائكة . الثنائية الضدية والثنائية المتوافقة : ١٣ .

***" أفسحوا الدرب له ، للقادم الصافي الشعور***

***للغلام المرهف السابح في بحر أريج***

***ذي الجبين الأبيض السارق أسرار الثلوج***

***إنَّه جاء إلينا عابراً خصب المرور***

***إنَّه أهدأ من ماء الغدير***

***فاحذروا أن تجرحوه بالضجيج***

***إنَّه ذاك الغلام الدائم الحزن الخجول*** "[1]

يعقب الناقد على النصّ بقوله أنَّ الشاعرة ( لجأت إلى تشخيص الموت : " الغلام ذي الجبين الأبيض " ، وليس اعتباطاً مجيء التشخيص مخصوصاً بالغلام ، وإنَّما اختارت اللفظة مكانها من حركة النفس لمنح الموت صفة اليفاعة والنشاط الخالد ، ولعلّ هذا متأتٍ من خزين دينيّ موروث )[2] ، وذلك في في قوله تعالى ﴿ وَيَطُوفُ عَلَيْهِمْ غِلْمَانٌ لَهُمْ كَأَنَّهُمْ لُؤْلُؤٌ مَكْنُونٌ ﴾[3] ، – إنَّ التشخيص له علاقة وثيقة باللاوعي[4] ، فالمبدع يُخرجُ عالم اللاوعي عن طريق التصوير – وقد أَضاف النَّاقِدُ أَنَّ التشخيص يهدف إلى تكثيف الدافع الانفعاليّ تعبيراً عن حبِّ الموت ، وبهذا فاستقباله جزء متمم للفرح[5] ، وَليسَ يسيراً أن يقتنعَ القارئ بأَنَّ الغلام الأبيض في القصيدة متأَتٍ من هذه الآية ، أو أَنَّ هناك علاقة بين الغلام في النصّ وبين الآية ؛ ففي الآية ترتبط دلالة الغلمان بالخدمة أو الخَدم ، وهذا ما يفهم من السياق القرآني بلا لَبْس ومن غير ريب ، أضف أنَّ الغلام في النصّ الشعريّ اكتسى صفاتٍ بعيدة جداً عن غلمان الجنة منها : " دائم الحزن " و "يجرحه النوح " ، فلا تتوافق هاتان الصفتان مع غلمان الجنة ، الذين يخدمون من دخلها ، ولا يجد القارئ سوى اللون الأَبيض " غلام ذي الجبين الأبيض " صفة مشتركة بينهما ، على الرغم من ( أَنَّ تفسير مفهوم البياض بأَنَّه صفاء أو براءة ، وربّما فراغ blankness أو مواجهة الموت )[6] ، لكن النَّاقِد لم يوضح دلالة اللون وربّما هو الدليل الأقوى على الموت في النصّ .

---

[1] ـ نازك الملائكة الأعمال الشعرية الكاملة : ٢ / ٧٦ .
[2] ـ الحياة والموت في شعر نازك الملائكة . الثنائية الضدية والثنائية المتوافقة : ١٤ .
[3] ـ سورة الطور الآية ٢٤ .
[4] ـ ينظر : الأدب والتحليل النفسي : ٤٩ .
[5] ـ الحياة والموت في شعر نازك الملائكة . الثنائية الضدية والثنائية المتوافقة : ١٤ ، وبما أن ليس للقراءة النقدية ( أن تخالف شيئاً من المعطيات الموضوعية التي نعرفها عن النصِّ ، وظروف تأليفه أو حياة الكاتب ) : نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : ٢٩ ؛ لذا يبدو للقارئ أَنَّ ما ذهب إليه الناقد مخالف مناسبة النصّ ، إذ كانت مناسبته رثاء لأُمها ، وَمِن ثَمَّ يصعب على المرء أن يفرح لموت أحبابه ، ولاسيما أُمه ، ومن ثَمَّ يفتقر رأيه إلى عنصر الإقناع .
[6] ـ الأدب والتحليل النفسي : ٥١ .

الموقف الآخر : التشبث بالحياة والخوف من الموت ، وهذا يتفق مع نظرة " فرويد " للموت ( يقصد بغريزة الموت أَنَّ في كلّ إنسان دوافع تضاد دوافع الحياة ، تهدف إلى الفناء والموت ، ومن جرّائها يسعى الإنسان إلى الهرب بمحاولة إعادة الحياة )[1] ، فيرى النَّاقِدُ أَنَّ الشَّاعِرةَ ( تتشبث بالحياة ، وسبيلها إلى ذلك التمرد ، والإيمان بالغد المؤديان إلى اندحار الموت [... وتظهر ] بنية رثاء النفس ، بمنحى جديد يفارق من يقف عاجزاً ليذرف الدمع السخين على " الشباب " .. إنَّها إرادة من يتعلق بأسنانه بالحياة )[2] ، ذلك في قولها :-

| | |
|---|---|
| ***ناديت أكـداس الرمـــال : تفجّري*** | ***وهتفـــت يا روح الممات : تمزّقي*** |
| ***وصرخت بالأرض الدنيئة : ارفعي*** | ***أسر التـــراب عن الشباب المرهقِ*** |
| ***سأفجّر القبـر الصغير حجـــارةً*** | ***وأطيرُ من أمســي القريب إلى غدي*** |
| ***وسأصرع الموت الضعيف وأنثني*** | ***بمخاوفـــي وسعادتـــي وتنـــهّدي*** |
| ***أنا حيّة يـا أرض ، هذي نغمتي*** | ***هـــــذا نشيـد فـؤادي المـــتكلّم***[3] |

بعد أَن عرضَ النَّاقِدُ القصيدتينِ تتضح للقارئ نظرة الشاعرة إلى الموت وهي نظرة ضدّية تجاهه ، وقد أجاد النَّاقِدُ في عرضه واستشهاده بالنصوصِ ، وبتفسيرها ، لكنّه لم يعطِ سبب هذه النظرة المتناقضة ، وهل اختصت " نازك الملائكة " دون سواها بهذه النظرة ؟ ، يبدو أنَّ الإنسان من طبعه أَنَّه متغير إذ تتغير نظرته إلى الأشياء مع مرور الوقت ، ويعود ذلك لاختلاف الثقافة واختلاف البيئة المحيطة وتزايد العمر . فضلاً عن ذلك أَنَّ الدراسةَ لم تكنِ البكر في طرحِ هذا الموضوع ، إذْ تقول الباحثة " إيمان عبد دخيل " : ( قد كشفَ شعرُ نازك عن تحولٍ في طبيعةِ رؤاها وأَفكارِها حول الموتِ . فمن موقفِ الخوفِ والحيرةِ والقلقِ والإلحادِ أَمام هذه الواقعة . إلى موقفِ الرضا والاستكانةِ إلى الحقيقةِ الأَزليةِ مع إيمانٍ بحياةٍ أُخرى بعدَ الموتِ )[4] ، من هنا يبدو أَنَّ دراسةَ النَّاقِدِ أَصداء لما قالته الباحثةُ بعدَ مرورِ أَكثر من عشرةِ أَعوام ، وَرُبَّمَا أَفادَ النَّاقِدُ أَيضَاً من كتابِ الاغتراب فِي الشعرِ العراقيِّ المعاصرِ مرحلة الرواد ، فِي هذا الجانب .

[1] - النقد الأدبي الحديث : ٣٤٨ .
[2] - الحياة والموت في شعر نازك الملائكة . الثنائية الضدية والثنائية المتوافقة : ١٥ .
[3] - نازك الملائكة الأعمال الشعرية الكاملة : ١ / ٥١٨ – ٥١٩ .
[4] - الموت والحياة في شعرِ نازك الملائكة : إيمان عبد دخيل ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة الكوفة ، ١٤١٨ هـ = ١٩٩٧ م : ١٢٥ .

## المبحث الرابع

### الاتجاه الأُسطوريّ

يشي الشعرُ بقدرةٍ خياليّة وحسّاسيّة عالية لدى مُبدعيه ، فهم سريعو التأثرِ في ما حولهم ، والشعرُ مائدةٌ متنوعةُ المنابعِ والمصادرِ ، نتلقفُ منها طَيِّبَ الغذاء وأعذبَه ، فيها نتأملُ ونتذوقُ ، ونطيلُ التمعن بحثاً عن سرٍّ من أسرارِ جمالها ، فيغوصُ في عوالمِها الفكرُ ، ليمتزج بروحِ النصِّ ويأنسُ بحديثِه ولحنه ، فنبهرُ أحياناً بنظمٍ يكادُ يُعْجِزُ ، وقد شرب الحياة من عيونٍ كثيرةٍ ، وعندَ إمعانِ النظرِ في تلكَ العيونِ التي استقى منها المبدعُ نفائسَ مائدتِه البديعة ، نجده قد سقاها روحاً جديدةً ، ودماً ينبضُ بالحياة من البراءة والطفولة الكونيّة من " الأساطير "[1] ؛ لأنَّ الأسطورة تمثلُ الطفولة والبراءة الحضاريَّة[2] ، وتحاولُ تفسير غوامض عالم الإنسان البدائي[3] ، والشاعرُ الحديثُ قد نهلَ من تلكَ المنابع ، فَرجعَ ( إلى الأُسطورة مستمداً خصوبتها في التعبيرِ عن الأفكارِ ، مجردة من تعقيدات الواقع ، إنَّما ينسحب إلى طفولته ، وإلى نبع الشعر الأول " الصافي " وإلى الروح الخالية من الزيف وخداع الواقع )[4] ، لذا أَخذ الشعراء يمزجون الرمزَ الأُسطوريّ بالواقعِ المعاصر[5] ، فيكسبونَ الرمز الواقعيّ كثيراً من تلك القداسة والبراءة التي يمتلكُها الرمز الأُسطوريّ .

تُعدُّ الأَساطير مصدراً مهماً في بناءِ القصيدة الحديثة وإثرائها ؛ لأنَّها تحتوي نماذج تنبض بالحيوية والخلود التي تجسد آمال الإنسان ومخاوفه[6] على مرّ الزمان واختلاف المكان ، فهي تمتلكُ ( طاقةً دلاليةً إضافية ، ومسألة مفتوحة للتعبير الشعريّ )[7] ، وهي آلية فنّيّة وتعبيريّة مهمة تُستثمرُ في بناء القصيدة ، ويمكن عدّها مصلاً قوياً يعطي القصيدة حيوية ونشاطاً للتجدد والإيحاء والغموض وتربطها بالماضي[8] ، وقد لجأ الشَّاعِرُ إلى الرموز الأسطوريّة لإيصالِ فكرته بالإشارة والتلميح ، لا بالجهرِ والتصريحِ ، وَصارَ توظيفُها وسيلةً فنّيةً متطورة في خلق الصورة الشعريّة[9] . وَإِنَّ العودة إلى الأسطورة تُعمق التجربة وتمنحها بعداً شمولياً ودفقاً إنسانياً[10] ؛ فـ( الأُسطورة تنفي العالم الدنيوي للزمان والمكان العينيين )[11] ، ولما أراد الشعراء إيصال رسالاتهم إلى أكبر عدد من المتلقين ، طعَّموا قصائدهم بالرموز الأُسطوريّة وأجوائها

---

[1] - ينظر : الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور : ١٥٩ ؛ والأُسطورة في شعر السَّيَّاب : ٢٢ .
[2] - ينظر : الأسطورة في شعر السياب : ٩ ؛ و الأُسطورة اليوم : ٥٩ .
٣- الأسطورة : هي فكر الإنسان وتجربته في مرحلة من مراحل تكوينه وهي قادرة على الالتقاء بتجارب الإنسان في عصوره المختلفة .
[4] - الأسطورة والشعر : ٣١٠ ؛ والأُسطورة في شعر السَّيَّاب : ١٩ ؛ وأَثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة : ٣٦ .
[5] - ينظر : الرؤيا الإبداعية في شعر البياتي : ١٣٤ ؛ واتجاهات الشعر العربي المعاصر : ١٢٩ ؛ والأُسطورة والشعر : ٣٢٢ – ٣٢٣ و ٣٢٧ .
[6] - ينظر : الرمز الشعري عند الصوفية : ٣١ .
[7] - الرمز في شعر السياب ديوان ( أنشودة المطر أنموذجا ) : ٧ .
[8] - ينظر : الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور : ١٥٩ ؛ وأَثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة : ٣٨ ؛ وأنثروبولوجية الأدب دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم الإنسان : ٤٠ ؛ والأُسطورة والشعر : ٣٢٨ .
[9] - ينظر : الشعر والأسطورة : ٤٥ .
[10] - ينظر : الرمز في شعر السياب ديوان ( أنشودة المطر أنموذجاً ) : ٢٨ ؛ ودرامية النص الشعري الحديث : ١٧٣ .
[11] - Truth , myth, and symbol, pp . 93, 94 ، نقلاً من : الرمز الشعري عند الصوفية : ٣٦ ؛ وينظر : بدر شاكر السَّيَّاب : ٧ ؛ و الأُسطورة اليوم : ٥٨ – ٥٩ ؛ و اللغة العليا دراسات نقدية في لغة الشعر : ٢٣٧ .

وطقوسها المختلفة ؛ ( لأنَّ الأسطورة هي التي يبقى جوهرها ثابتاً رغم التحولات التي تجري عليها بانتقالها من ثقافة إلى أخرى أو من حضارة إلى حضارة أخرى )[١] ، وَمِن ثَمَّ يتسمُ الشعر الذي يستقي منها عناصره ، ويمزج أَفكاره معها بالعموم والشمول ويجد القبول في أوساط مختلفة من المجتمعات ، وَعليه يبدو أَنَّ توقَ الشاعر إلى جعل نصَّه يضاجع الخلود ، ويعتلي منابر العالمية ، ويرتدي ثوب العمومِ والشمولِ أَلجأَه إلى الأساطير ؛ لأَنَّها – حسبما يرى – حققت ما يصبو إليه .

يبدو سأَم الشعراء من منطقِ الحضارة وتعقيداتها وقيودها جليّاً ، فراحوا إلى تلك الطفولة الحضاريّة حيث الطفولةُ الكونيّة ، وإِنَّ الرموز الأسطوريّة ( تنشئ معانيها ودلالاتها على نحو خاص يختلف عن المعاني التي يركبها الفكر المنطقيّ )[٢] ، ومن هنا تتداخلُ الأُسطورةُ مع الشعرِ بمغايرتهما المنطق واعتمادهما على الخيالِ ؛ لهذا يكادُ لا يستغني عنها شاعرٌ معاصر ؛ ( لأَنَّه بدأَ يحاول ارتياد عالم أَكثر رحابة وأَكثر غموضاً وإبهاماً ، وأَكثر امتلاء من هذا العالمِ الخارجيِّ )[٣] ، ويمكننا القولَ إِنَّها نغمةٌ جديدة متقنة تصدحُ بها مزاميرُ الشعراءِ من جيل السَّيَّاب وما بعده ، بالرغم من وجود تجارب قبل جيله[٤] .

من يلجُ تركة الشَّاعِرِ المعاصرِ ، عليه أَنْ يُنقِّبَ بحثاً عن الأساطير وطقوسها ، ويُسرّحُ أفكاره باحثاً عن منابع الأُسطورة التي اغترف منها الحياة والديمومة والحيوية ، وسكـبَها في قصائده ؛ لتُزيدَ في الثراءِ والإيحاء ، وتبتعدَ عن السطحيّة والمباشرة ، وتُخرجها من تقوقعِ المحدودية[٥] ، و( تمنح قصيدته طاقاتٍ تعبيرية لا حدود لها )[٦] ، فـالأساطير لم تكُ اليومَ مقصورةً على شعبٍ ما ، وإنَّما أصبحت ذات شموليّة أوسع ، ودلالة أوضح ؛ فهي تمثل ( خلاصة تجارب إنسانيّة وحضاريّة متعددة ، وحصيلة أَجيال متتالية عبر عصورٍ متلاحقة )[٧] ، ورمزاً تأريخيّاً وحضاريّاً ، فضلاً عن عَدِّها ( ملمحاً جَمَالِيّاً جديداً هيأ للأدباء مناخاً مناسباً لاحتضان بدائل شعريّة جديدة ذات ثراءٍ وغنًى فنّيين في عملية الإبداع والتوصيل )[٨] ، ومن ومن ثَمَّ على النَّاقِدِ أَنَّ يوضحَ ذلك كلَّه مع الاستشهادِ بمقاطع من الأُسطورة ذات الارتباط بمضمون النصّ لتأكيد رأيه .

---

[١] - الظاهرة الشعرية العربية - الحضور والغياب : ٩٦ .
[٢] - الرمز الشعري عند الصوفية : ٢٧ .
[٣] - روح العصر دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة : ٢٦٦ .
[٤] - ينظر : الأُسطورة في شعر السَّيَّاب : ١٨٨ ؛ والأسطورة في الشعر العربي المعاصر : ١٣ – ٣٠ ، فالكاتب يعرض بعض التجارب الأولية التي سبقت السَّيَّاب ، واتسمت تلك المحاولات بالركاكة والضعف في توظيفها ، مع وجود بعض الاستثناءات ؛ لأَنَّها تمثل البواكير الأُولى للشعراء العرب .
[٥] - ينظر : الخطاب النقدي حول السياب : ٣٠٠ .
[٦] - الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث : ٧٣ .
[٧] - المصدر نفسه : ٩٦ .
[٨] - الأسطورة في شعر السياب : ١٠ .

قد ألحّ الشعراءُ المعاصرونَ على الرمزِ والأسطورةِ في أَشعارِهم ، وربَّما يُلاحظ بعض القصائد قد امتلأت بالرموز والأساطير ، وبعضها تنسابُ داخله انسياباً خفياً ، لا يظهرُ علناً ، مثلاً عند تأمل القارئُ هذين السطرينِ :-

*" وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق*

*من زهــرةٍ يربّـــها الفـــراتُ بالندى "* [1]

يثير هذا تساؤلاً ؛ لماذا استعمل الشاعر " الأفعى " دلالة على الســارقين ؟ ، لماذا عبَّر عن المسروق بالزهرة أو رحيقها ؟ ، بعد التروي وإمعان النظر ، تعودُ بنا الذاكرة إلى ملحمة " جلجامش " وكيف أخذتِ الأفعى زهرةَ الخلودِ [2] ، عندها نعرفُ سرَّ الإبداع ، والخيال الخارق الذي ربط بين الواقع المعيش والجذور الأُسطوريّة التي تكاد أَن تكون منسية ، ولا يستمتع القارئ بهذا الجمال لولا بصيرة الناقد النافذة في أَعماق النصّ .

لم تغترفِ النصوصُ كلُّها من العيون الأُسطوريّة ، وَيمكنُ القول إنَّ هناك نوعين من النصوص : نصوص ذات عمق أُسطوريّ ، ونصوص بعيدة عن الأُسطورة وطقوسها ، وبعد أنْ يتأملَ النَّاقِدُ النصّ ويجده ذا جذور أُسطوريّة ، عليه إيضاح مصادره الأُسطوريّة ، ثم يدلل على منبع تلك المصادر ، وعليه أنْ يبيّن غاية الشاعر من استعمال الأُسطورة ، ولا يقتصر عمله على هذا ، وإِنَّما يتجاوز ( الكشف عن الأسطورة لتكشف عمّا يكمن خلفها من رؤية فكرية ، [ فلم ] تعد غاية النَّاقِدِ تفسير النصّ بإيضاح إحالاته إلى الأساطير ، وإنَّما يسعــى إلى الوصول إلى الرؤى التي يجســدها النصّ )[3] عبرَ توظيف الأُسطورة ؛ فالشاعر يلجأً إليها ؛ لأَنَّه يجدها تجسّد ما تبناه من أَفكار [4] ؛ لذا على الناقد أنْ يكشف عن الدماء التي أُضيفت إلى النصّ ، والروح التي تزيّا بها : أي يشرح أَو يوضح دور الأُسطورة في ترسيخ فكرة النَّصِّ وكيف خدمت المعنى ؟ ، وممّا يجب على النَّاقِدِ أَيضَاً الإلمام بالأساطير ومعرفتها بتفاصيلها ، ومعرفة أُصولها .

يدخلُ النَّاقِدُ النصَّ وفي ذهنه بعض التساؤلات منها : لمَ لجأ الشاعر إلى الأُسطورة ؟ وماذا أَضافت الأُسطورة إلى القصيدة ؟ ومدى نجاح الشاعر في استعمالها ، ما هو منبع الأُسطورة ؟ ، وهل أَصبحت الأُسطورة لبنة من بنية النصّ أو بقيت عنصراً خارجيّاً غريباً ؟ ، أ تركَها من دون تغيير أَم سكب عليها من روحه وآلامه وآماله ، وأَلبسها جُبّة العصر ؟ وما يعرضه في نصِّه النقديِّ من تحليل ودراسة هو إجابة على تلك الأسئلة .

---

[1] ـ الأعمال الشعرية الكاملة بدر شاكر السياب : ١ / ٢٥٧ .
[2] ـ ينظر : دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفَنِّيّة فِي الشعرِ العراقيّ المعاصر : ١٣٠ – ١٣٢ .
[3] ـ اتجاهات النقاد العرب في نقد النص الشعري : ٣٣٣.
[4] ـ ينظر : اللغة العليا دراسات نقدية في لغة الشعر : ٢٣٨ .

يرى البحث أَنَّ على النَّاقِدِ أن يبيّن ما أضافه النَّصُّ إِلى الأُسطورة ، هل أعادَ لها نبض الحياة بعد أَنْ طواها الزمن وابتعدت عن دروب الرواة ومجالسهم ، عندما بقيت معلقة على رفوف التاريخ ، ونأت عنها البشرية ؟ ، فَيمكن أن يضيفَ النَّاقِدُ ما وهبَه الشَّاعِرُ إِلى الأُسطورة أَو ما نسمّيه بـ" عصرنة الأُسطورة "[١] ، مع الحرص على عدم الخروج بعيداً إِلى تلك الأجواء ، وإِنَّما على شكل إشارات مكثفة موحية ، كي لا يبتعد عن مبتغاه النقديّ ، ويمكن أن تكون هناك دراساتٍ مستقلة عن هذا الموضوع .

إِنَّ المُجيدَ من الشعراء من يستمد من الأُسطورة فكرَها ، ويستل منها روح حياتها ، وبنية رمزها ويبثُّها في نصّه[٢]، ويتركها تسري فيه ، لتصبح نبضاً ونغماً واحداً ، وهذا ما يمكن أَن نسمّيه بـ" أَسطرة القصيدة "[٣] ، وهذا كلّه يقع إيضاحه وتبيانه على عاتق النَّاقِدِ ، وعليه أنْ يوجه الشعراء إِلى كيفية التعامل الأَفضل مع الأُسطورة ، ويوضح للمتلقي ذلك ليكون النصّ يسير الفهم ، وليشعر المُتَلَقِّي بلذّة المتعة الأَدبيّة وتذوق جمالها .

لا يخلو الاتجاه الأُسطوريّ – كغيره من الاتجاهات – من هفوات ، فهو لا يمتلك القدرة للتعامل مع النصوص الأَدبيّة جميعها ؛ لأَنَّ هناك نصوصاً لم تقترب من الأُسطورة في شيء ، فلا يمكن أَن تُدرس وفق آليات المنهج الأُسطوريّ ، ومن ثمَّ فهو عاجز من معالجة واحتواء النصوص الأَدبيّة المختلفة[٤] ، وعلى الرغم من هذا يبدو أَنَّ الاتجاه الأُسطوريّ يمتلك عنصر الإقناع ، وتكون أَحكامه قريبة من الموضوعيّة ، وذلك باعتمادِه على نصوص ميثولوجية معروفة أَو لها جذور ، وتبقى مسأَلة مهمة وهي أَن لا يترك النَّاقِدُ النصّ ويعوم في أعماق الأُسطورة شارحاً وموضحاً ، بل يبقى همّه الأول والأخير النصّ ، ويستعينُ بِالأُسطورةِ في إِضاءة النصّ وتقريبه من متلقيه .

رُبَّما يعالج الشَّاعِرُ موضوعاً إنسانيّاً عاماً فيتداخل من حيث لا يشعر مع بعض الأساطير ؛ لأَنَّها تعالج الموضوعات الإنسانيّة العامة ، وَمِن ثَمَّ تصعب مهمة الناقد إذ عليه التروي والتريث قبل إِصدار أي حكم .

وكانت من الدراسات النقديّة التي اعتمدت المعالجة الأُسطوريّة في فهم النصّ وتحليله[٥] :

---

[١] - عصرنة الأُسطورة تعني : إعادة الأُسطورة إِلى الحياة ، بعدما تكاثف غبار النسيان على صفحاتها ، فتبعثُ في الشعر المعاصر لتجد قرّاء جدداً : أَي رجوع الأُسطورة إِلى الحياة العصرية قراءة وكتابة وتداولاً .

[٢] - ينظر : بدر شاكر السَّيَّاب : ٦ – ١٠ .

[٣] - أسطرة القصيدة تعني : جعل القصيدة شبيهه بالنصِّ الأُسطوريّ ، عن طريق خلق أجواء ذات لحن أُسطوري ، وصورٍ تشي بخيالٍ يبتعد عن الواقع والمألوف ، وموضوعٍ عام يخصّ الإنسان أينما حلّ ، ويجد فيها القارئُ تنفيساً عن دواخله ورغباته .

[٤] - ينظر : النقد الفنّي : ٩ .

[٥] - من الدراسات على سبيل المثال : البناء العام للشعر الرمزيّ والأُسطوريّ قراءة فِي شعر خليل حاوي : محمد رضا مبارك ، ع ٣ ، ١٩٩٠م ؛ و الخيال الإِبدَاعيّ فِي شعر بدر شاكر السَّيَّاب : محمد جميل شلش ، ع ٥ ، ١٩٩٨ م ؛ وأَثر السَّيَّاب في الشعر العربي الحديث : د . سعيد سالم الجريري ، ع ٥ ، ٢٠٠٢ م ، وتحولات الرمز والقناع عند عبد الوهاب البياتي : فاضل ثامر ، ع ٣ – ٤ ، ٢٠٠٧ م ؛ والتماثلات والتراجيديا الخفيّة قراءة فِي قصيدة " غزل حليّ " لموفق محمّد : جاسم عاصي ، ع ٣ ، ٢٠٠٨ م .

**الشعر والأسطورة مقال في ديوان " عبد الله والدرويش "[1] ، لــ" د . ياسين الأيوبيّ "**

يحاول الشعراء جاهدين إيجاد مفارقات في إبداعاتهم ، وَإِحداث الإثارة والدهشة والمتعة للمتلقي ، وَقد أصبحت القصيدة الإبداعيّة المعاصرة في مرحلة لا يستطيع المُتَلَقِّي أن يخمن أو يتوقع أَو يتصور كيف تكون الجمل اللاحقة بنيـة وتركيباً ودلالة ؟ ، إذْ جاءت القصيدة الحديثة محمّلة بأنواع شتّى من الإيحاءات والرموز والإشارات والمفارقات للمألوف من الموروث . وقد متـح الشاعر المعاصر من العيون الأسطوريّة ، فأَضفى على شعره مسحة فكرية بدائية ، لتتفتقَ ثياب التقوقع والمحدوديّة ، وتصبحَ خطاباً عاماً شاملاً الإنسان أينما حلّ[2] .

يعرض النَّاقِدُ الفكرة أو المضمون الذي بُني عليه الديوان ، المتكوّن من قصائد قصار شبه مستقلة يتمم بعضها بعضاً ، لتشكّل في النهاية ملحمة الإنسان وصراعه مع القضاء والقدر[3] ، وَعرض المضمون أمر مهم لمن يسلك هذا الاتجاه في الوصول إلى دلالة النصّ المكنونة ، ويرى الناقد أنَّ ( النقد ليس شيئاً غير وصف الأثر الأدبي وتحليله واستنساخ خلاصاته )[4] : أي ينبغي أَنْ يكون جلّ الاهتمام في المضمون وبيان أثره ، ويمكننا القول إنَّ ( وظيفة الناقد هي إنارة النصّ ، سواء جاءت الإنارة تلك من الداخل أو من الخارج ، وتقريبه للمتلقي )[5] ، ومن ثمَّ فعلى الناقد فِي نقدِه نَصّاً قد اغترف من منهل أسطوريّ أنْ يكشف المضمون ، أ هو متوافق مع منبعِه أم مختلف عنه ؟ ، ومدى الإجادة في التوظيف ومدى الإخفاق ، مع التعريف بِمنبعِ الأُسطورةِ ، وهل قدم الاستعمال الأسطوريّ متعة وإضافة جديدة للقارئ ، أَو بقى اجتراراً وتكراراً للنَّصِّ الأُسطورِيِّ ؟ .

يعرض الناقد الحكاية الأسطوريَّة ، التي اعتمدها الشاعر مضماراً ومسرحاً لخياله ، والمادة الأوليّة التي نسج منها ديوانه ، بعد أن تأَملها مليّاً ليزجّ فيها فكراً إنسانيّاً ، فالشاعر قد أخذ من تراث الأسلاف تلك الأفكار[6] ، ثم أَعاد صياغتها بعدما صهرها في بوتقة الخيال ، وقد أضاف إليها قضايا إنسانيَّة وذاتيَّة وذاتيَّة معاصرة ، فالنصّ في الأخير هو وجهة نظر الشاعر للوجود ، بالرغم من أَنَّه سكب فيه أفكاراً مشتركة بين البشر ، ( إنَّ النقد الأسطوريّ يلحّ على وحدة الأدب ، إنَّه نشاط مشترك ، فالتقليد الأدبيّ يكاد يكون واحداً [...] كلمات تندثر وكلمات تظهر ، تعابير تتقادم وتعابير جديدة تطفو [...] إلا أَنَّ كلَّ ذلك لا يؤثر في التقليد الأدبيّ لا من قريب ولا من بعيد ، إنَّ المخيلة البشريّة واحدة )[7] . يقول الناقد : ( إنَّ " ياسين طه حافظ " يطرح مشاكل مزمنة لا نملك نحن ، ولا هو حلّها .. لكنّه يفتح أمامنا كوى لتأمل

---

١ - للشاعر : ياسين طه حافظ .
٢ - ينظر : الخطاب النقدي حول السياب : ٣٠٠ ؛ و آليات الخطاب النقدي العربي الحديث : ١٢٢ .
٣ - ينظر : الشعر والأسطورة مقال في ديوان " عبد الله والدرويش " : د. ياسين الأيوبي ، الأقلام ، ع ٧ ، ١٩٩٠ م : ٣٣ .
٤ - الشعر والأسطورة مقال في ديوان " عبد الله والدرويش " : ٣٧ .
٥ - المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك : ٢٦ .
٦ - ينظر : التفضيل الجمالي : ٤٦١ .
٧ - النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري : ١٠٤ .

الوجود والبحث عن منافذ نطلُّ منها على عالم آخر فنعرف ونقارن [...] لأَنَّ الشعر لم يكن عند الشاعر قوالب قصصيّة غنائية . أو شطحات تأمليّة لا نخرج منها بطائل )[١] ، وَعليه اتسم شعرُه بالعموم والشمول ، فقد أضفى على شعره مسحة إنسانيّة ، وبهذا نجحَ الشاعرُ في لجوئه إلى الحكاية الأسطوريّة ، وفي توظيفها في ديوانه .

يبيّنُ النَّاقِدُ سبب التسمية بأَنَّها مقتبسةٌ من الحكاية نفسها " عبد الله والدرويش "[٢] ، وقد أجاد النَّاقِدُ في وضع المنبع الذي نهل منه الشاعر ديوانه في مقدمة مقاله ، فيعرف القارئ مدى وثاقة الصلة بينهما ، ويتيسر له فهم ما يطرحه من أحكام وقضايا ، بعد أن يستمر المُتَلَقِّي في قراءة النصّ النقديّ ، ولديه التصور التام عن الحكاية ، فيشعر بلذّة الإبداع الشعريّ ، ويلاحظ الإضافات التي أُلقيت فيه ، والإكليل الإنسانيّ الذي توّج تلك الحكاية ، ومدى توافق الشاعر ورؤاه مع النصّ ومدى مفارقته ، ومكمن التوافق والاختلاف ، وشيء من هذا لم يحصل لولا ذِكْرُ الحكاية في مقدمة المقال النقديّ .

يبدأ الناقد بتجزئة الديوان إلى وحدات عارضاً مضمونها ، فيرى أَنَّ ( مدخل الديوان ، سطور رمزيّة [...] ثم يأخذ الكلام منحى آخر ، فيبدأ المزج بين الرمز الكونيّ الأزليّ ، والتراث الدينيّ )[٣] ، ولا يخلو قوله هذا من إشارة أسطوريّة ؛ فـــثمة ( تأثير الجوانب الدينيّة الأسطوريّة ، على خيال الشعراء العرب في تلوين صورهم ، لأَنَّ هذه الجوانب تَظَلُّ مسيطرة على الذهن البشريّ ، حتى بعد موت المراحل الأسطوريّة )[٤] ، والأسطورة تُعنى بتفسير الظواهر الكونيّة ، وارتباطها بالطقوس الدينيّة[٥] ؛ لأَنَّها ( عبارة عن مواجهة مواجهة الجسد لمظاهر الطبيعة والكون )[٦] . يقول النَّاقِد عن النَّصِّ : بأَنَّ ( النَفَس الأسطوريّ واضح )[٧] ، وما كان عليه إلا أنْ يوضحَ منبعه ، وطريقة تعامل الشاعر معه .

يعلل الناقد سبب اللجوء إلى الأسطورة بأَنَّ الشاعر يَخلقُ ( مناخاً مشبعاً بالرياح الأسطوريّة تهبُّ من حين لآخر لتكسب الموضوعة الشعريّة الرمزيّة ، التأثير النفسيّ المطلوب )[٨] ، والأسطورة تملك كثيراً من الإمكانيات التي تُطعّم النصّ – إيحاء ، وتكثيفاً ، ورمزيّة ، وشموليّة – إنْ وظفت توظيفاً جيداً ، فهو ( يُحاكي في عمله الأدبيّ القلب الإنسانيّ ويؤثر بالمشاعر الحساسة )[٩] ، إذ أَنَّ ( الأسطورة تعتمد عادة تقاليد العامة وأحاديثهم وحكاياتهم فتتخذ منها عنصراً أولياً ينمو مع الزمن بإضافات جديدة حسب الرواة

---

١ ـ الشعر والأسطورة مقال في ديوان " عبد الله والدرويش " : ٣٨ .
٢ ـ ينظر : الشعر والأسطورة مقال في ديوان " عبد الله والدرويش " : ٣٣ .
٣ ـ المصدر نفسه : ٣٤ .
٤ ـ أنثروبولوجية الأدب : ٩ .
٥ ـ ينظر : قاموس السرديات : ١١٩ ؛ والأسطورة في شعر السياب : ١٩ ؛ والأسطورة والشعر : ٧ و ٢٣ ، وقد عدّ الناقد الأسطورة بأنّها : ( العامل المشترك بين الشعر والديانة ) : ١٥٨ .
٦ ـ النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري : ٤٤ .
٧ ـ الشعر والأسطورة مقال في ديوان " عبد الله والدرويش " : ٣٥ .
٨ ـ ينظر : المصدر نفسه : ٣٤ .
٩ ـ الأسطورة والشعر : ١٤ .

والبلدان فتصبحُ غنّية بالأخيلة والأحداث والعقد )[1] ، فالمتلقي يحسُّ بسحر الشعر على نفسيته ؛ لأَنَّ الشَّاعِرَ تخلص من المحدوديّة ، وغرس الرمز في نصّه ممّا جعله يحتملُ أكثر من دلالة ، ويشعر المُتَلَقِّي أَنَّ النَّصَّ يمثله ، ويخاطبه ، بعدما تلاشت أصوات الذات ، وأُذيبت في الرمز الأسطوريِّ .

الشعراء في تعاملهم مع الأسطورة أصناف : فمنهم من يعطي هالة من القداسة للنصِّ الأسطوريّ فلا يحوره ولا يغير منه إلا النزر اليسير الذي تجيء به الضرورة ، وهناك من يلقي الأسطورة في بوتقة الذات ويصهرها في لهب الخيال ، ويعرضها على شمس الواقعِ ، ثم يُلبسُ نصّه روحَ الأسطورة ، و( هناك فرق واضح بين الأسطورة في الحياة والأسطورة في الأدب على الرغم من الصلة الوثيقة بينهما [...] لأنَّ الأسطورة رمز والرموز لا تنمو خارج العلاقات الاجتماعيّة ، وكان علينا أن ننظر ثانياً في كيفية توظيف المبدع لهذه الأسطورة لأننا لا نستطيع أن نتصور أدباً عارياً عن القصدية )[2] ، وشاعرنا – – الحافظ – كان ( أميناً على السياق القصصي للحدث المقتبس ، فلم يقدم أو يؤخر إلا ما اقتضاه التركيب الشعريّ )[3] ، أي كان محافظاً على تسلسل الأحداث في النصّ وفق تسلسلها في الحكاية ، أَمّا المحتوى فقد عمل فيه كثيراً من التغيير عن النصّ الأسطوريّ .

إنَّ النَّاقِدَ لم يصرح برأيه فِي تلاعبِ المبدعِ بالأُسطورةِ ، وإنَّما اكتفى بعرض الآراء فِي تلاعبِ المبدعِ بأحداثِ الأُسطورةِ وتركيبها، فَـ( قد يكون عامل إحسان في العملية الإبداعيّة ، وقد يكون عامل إساءة وسقوط )[4] ، ولم يوضح ميله وتأييده إلى أي جانب ، بل اكتفى بعرض الرأيين فقط ، ليبقى الحكم على ذلك نابعاً من النصّ ذاته ، فهل أساء الشاعر في إدراج النصّ الأسطوريّ من دون تغيير ؟ وبقي عمله عائماً في الرتابة ، أو أجاد في نزع الروح الأسطوريّة من جسدها ثم بثّها في نصّه ؟ أو أَخفق في ذلك ؟ ، لكنَّه على ما يبدو يميل إلى الرأي الأخيرِ ، وذلك في قوله يمتلك الشاعر ( جرأة على تغيير معاني الحكاية الشهرزاديّة [...] فليست حكمة الحبِّ " حبّ الحياة والقناعة بنعمها " [... إنّما ] شعور داخلي يومض في أعماقنا فيورثنا القرار والأمان )[5] ، فالشاعر احتفظ بهيكلة الأحداث أي تراتبها في الوقوع ؛ أي كان ( يعتمد على الأسطورة كمبنى حكائي ، أو كموضوع )[6] ، أمّا الدلالة فقد أبدل دماءها النابضة و جعلها نصّاً يرتوي من نهر التجديد ومفارقة المتوقع الذي وُجدَ في الأسطورة ، وفي أغلب الاعتقاد هنا مكمن الإبداع ، فليس التوظيف فقط هو النجاح بل التوظيف وفق رؤية معاصرة ، وقد كان " الحافظ " ( شاعراً مقتدراً على توظيف الأسطورة والمُضي بها إلى ما هو أرقى وأغنى )[7] ، فقد فتت

---

[1] ـ المعجم الأدبي ؛ جبور عبد النور : ١٩ .
[2] ـ شعرنا القديم والنقد الجديد : ٣٦ .
٣ ـ ينظر : الشعر والأسطورة مقال في ديوان " عبد الله والدرويش " : ٣٥ .
٤ ـ ينظر : المصدر نفسه : ٣٥ .
[5] ـ المصدر نفسه : ٣٨ .
[6] ـ الأسطورة والشعر : ٣٠٢ .
[7] ـ الشعر والأسطورة مقال في ديوان " عبد الله والدرويش " : ٣٩ .

مضمون الحكاية الأسطوريّة ، وجعله متسقاً مع العصر وفكره[1] ، إذ تمكن ( من توظيف الأُسطورة وتحميلها رؤيا معاصرة )[2] ، ومن ثَمَّ كان النصُّ ذا ثوب عصري وروحٍ أُسطوريّة شموليّة .

ولا يتمكن الشاعر من الوصول إلى العموم والشمول إلا عن طريق الاتكاء على الموروث الإنسانيّ الشامل ولاسيما الأسطوريّ منه ، ومن ثَمَّ فالشاعر قد ( تخطى ذاته وذوات عدد من شعراء جيله حينما خاطب الإنسان القانع ، بأكثر من لغة وابتلاه بكثير من المواقف المتناقضة المتصارعة )[3] ، وبما أَنَّه عالج ( الموضوعات الإنسانيّة العالية الخالدة كان أقرب إلى الخلود الأدبيّ )[4] ؛ لأَنَّه يستطيع ( أَن يمتع أكبر عددٍ ممكن من الناس في أطول مدّة ممكنة )[5]، فحطمَ براثن الإقليميّة ، وأخرج شعره إلى فضاءات أرحب ، فـ( المجتمعات تميل إلى التشابه والتماثل في النظام الأدبيّ لأَنَّ هذا النظام هو عرف اجتماعيّ ونفسيّ ومزاجيّ مهما كانت المجتمعات والنفوس والأمزجة متباينة ومختلفة )[6] ، فالنفس البشريّة واحدة ، وتجدّ المتعة في مواطن الاشتراك .

يعرض الناقد المقاطع الشعريّة التي اختلفت عن الحكاية ، ويبيّن هذا الاختلاف ، ويعلله ، مع الاستشهاد بالنصوص الشعريّة ، فيكون عمله أقرب إلى المقارنة بين النصّين ، ويعرض الهنات التي وقع بها – بِحسب رأيه – الشاعر ، ويرى أَنَّ بداية الفصل الأخير من الديوان ، الذي يقول فِيه :–

**( أريد عينيّا**

**أريد عينيّا**

**انسكبتْ كالماءْ**

**من وجهي الدنيا**

كنَّا نفضل البداية من نوع آخر ، كالتململ الذي يسبق الانفجار ، أو التخبط الحسيّ في الحركة ، تبسطه الصورة الشعريّة والعاطفة الخياليّة المتشابكة ، أو بين الصحوة والانتباه من جهة ، والغياب الانتحاري من جهة ثانية .. أما كلامه هكذا ، فهو من نوع من حالٍ متردية )[7] ، لقد أجاد الناقد في طرح طرح رأيه النقديّ ، وَأَجادَ أيضاً في تعليل حكمه ، ولم يتركه عارياً تأثرياً أو انطباعيّاً ، أضف إلى ذلك أنَّ الناقد لم يَجزم برأيه ، إذ لا إطلاق ولا جزم في عالم الأدب ، وبما أَنَّ النصّ الإبداعيّ قائم على

---

[1] - ينظر : الأسطورة والشعر : ٣٠٤ – ٣٠٦ ؛ والشعر العراقي الحديث ١٩٤٥ – ١٩٨٠ في معايير النقد الأكاديمي : ٣٣٩ .
[2] - الأسطورة في الشعر العربي المعاصر : ٣٠ .
[3] - الشعر والأسطورة مقال في ديوان " عبد الله والدرويش " : ٣٩ .
[4] - مدارس النقد الأدبي الحديث : ١٨ ؛ وينظر : سياسة الشعر : ١٨٠ ؛ وعلاقة النقد بالإبداع الأدبي : ١٢
[5] - فَنّ الشعر ، أحسان عباس : ٢٢ .
[6] - النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري : ٧ .
[7] - الشعر والأسطورة مقال في ديوان " عبد الله والدرويش " : ٣٩ .

الخيال ، فيبقى احتماليّ الدلالة على الأعمّ الأغلب ، إذ يبدو أَنَّ رأي الناقد أَشبه بملاحظات توجيهيّة للشعراء .

**البنية الأسطورية في شعر السياب بين التناص الإستلابيّ والمدلوليّة الانبثاقيّة لــ" معين جعفر محمد "**[١]

شعر السيّاب متعدد المنابع والمناهل ، متنوع الأصول ، ويجدُ القارئ أَثر القرآن والحكايات الشعبية والأساطير واضحاً فيه[٢] ، فشعره غني من حيث تعدد مصادره ، و السيَّاب ( يُعدُّ شاعراً أُسطوريّاً[٣] ؛ لأَنَّ لأَنَّ الأسطورة غطّت وأَخذت مساحة واسعة )[٤] في شعره ، بل كانت الأسطورة لديه كما يرى الدكتور " جلال الخياط " ( ملاذاً رائعاً فأَدمنها في قصائده ، ورقَّع بها بعض مضامينه )[٥] ، ولم يكن الملاذ يسير التفاعل مع اللائذ به دائماً ، فَيُلاحظ الناقد أَنَّ السيّاب قد أخفق في بعض الاستعمالات للأُسطورة ؛ لأَنَّه كان ذا حالة نفسيّة متأججة ، جعلته يكرر الرموز ويشرحها ، في حين أجاد ونجح في قصائد أخرى .

يتنكرُ الإنسانُ أَحياناً خوفاً من العيون التي تترقبه ، وهذا ما جعل السيّاب يلجأُ إلى الأسطورة ، وذلك في قوله : حينما أردتُ هجاء النظام السياسيّ فأخفيتُ التصريح بستار الإيحاء ، وغشاوة الرمز ، وضبابية الطقس الأسطوريّ[٦] ؛ لأَنَّ الأُسطورة آلية للتعبير عن فكرة ، وتعمل على الإيحاء والتضليل ؛ فتخفي الفكرة في ثناياها[٧] ، وقد ( كان السَّيَّاب بحكم موقعه الزمنيّ شديد البحث عن الرمز .. وكانت حاجته إلى الرموز قوية بسبب نشوبه في أزمات وتقلبات نفسية وجسمية وبسبب التغيرات العنيفة في المسرح السياسي بالعراق حينئذٍ ولهذا يصلح أن يكون السَّيَّابُ نموذجاً للشاعر الذي يطلب الرمز في قلق من يبحث عن مهدئٍ [ ... ] لأعصابه )[٨] ، ومن ثَمَّ يرى الناقد أَنَّ السبب في ذلك كان في ( استثمار ما ما تنطوي عليه [ الأسطورة ] من طاقات إيحائيّة كامنة )[٩] ، إنَّ الإيحاء لا التصريح ، هو الغرض من اللجوء إلى الأسطورة ، إذْ يكتسبُ النصّ الشعريّ مسحة غموض تحثُّ المُتَلَقِّي على التأملِ والتفكرِ ، وإعادةِ القراءة ، فَتُضفي عليه هالة الولادة المتجددة مع كلّ قراءة ، في كشف مدلولات مختلفة ؛ ذلكَ لأَنَّ القراءة ( هي إعادة صياغة النصّ ودمجه ضمن منظومة سيميائيّة جديدة وبنية دلاليّة مغايرة )[١٠] ، وهنا يكمنُ سرُّ الإبداعِ[١١] ، وربَّما يكون هذا سبباً في تعدد القراءات لـ" أُنشودة المطر " مثلاً وغيرها من

---

١ – الإستلابيّ : كذا ورد فِي الدراسة النقديّة ، وهو خطأ لِأَنَّ الهمزة همزة وصلٍ لا قطع .
٢ ـ ينظر : شعرية المغايرة دراسة لنمطي الاستبدال الاستعاري في شعر السيّاب : ١٨١ .
٣ ـ ينظر : الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور : ١٥٢ ؛ و مفهوم الشعر عند السياب : ٦٥ .
٤ ـ الأسطورة والشعر : ٣٠٧ .
٥ ـ الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطوّر : ١٥٩ ؛ وينظر : الأسطورة في شعر السياب : ١٩٥ ؛ وقد أَضاف الدكتور عبد الرضا عليّ في مقال له نشر مؤخراً أَنَّ الأسطورة كانت ملاذاً للسياب بعد أن ترك الحزب الشيوعي ؛ ينظر : الأُسطورة في شعر السياب : عبد الرضا علي ، صحيفة المثقف ( الكترونية ) ، ع ٢٠٠١ ، السبت ١٤ / ١ / ٢٠١٢ م .
٦ ـ ينظر : الأُسطورة في شعر السَّيَّاب : ١٠٤ ـ ١٠٥ ؛ ومفهوم الشعر عند السياب : ٦٨ .
٧ ـ ينظر : أُنثروبولوجية الأدب : ٣٦ – ٣٨ .
٨ ـ اتجاهات الشعر العربي المعاصر : ١٣١ .
٩ ـ البنية الأسطورية في شعر السياب بين التناص الإستلابي والمدلولية الانبثاقية : معين جعفر محمد ؛ الأقلام ، ع ٤ ، ١٩٩٩ م : ١٨ .
١٠ ـ نظرية النصّ من بنية المعنى إلى سيميائية الدال : ٩٥ .
١١ ـ ينظر : مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأُصول والمنهج والمفاهيم : ١٣٤ – ١٣٥ ؛ اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق : ١٦٨ ؛ وفي قراءة النَّصِّ : ٣٠ .

النصوص الإبداعيّة الأُخرى ، فالقراءات متغيرة متجددة متأثرة في سياقها التاريخيّ والاجتماعيّ والسياسيّ والدينيّ وَالثَّقَافِيّ .

لم يكتفِ السيّاب بتوظيف الرموز الأسطوريّة وما تحمله من دلالة ، بل وَظَفَ الطقوس الأسطوريّة أَيضاً من ابتهالات وتضرع وتقديم القرابين وغيرها[١] ، من غير ذكر الأُسطورة صراحة[٢] ، كما في قصيدة قصيدة " النهر والموت "[٣] ، ( فليس هناك أنماط أولية فقط ، وإنَّما هناك أيضاً أنماط أدبية نشأت من الطقوسيّة الموغلة في القدم ، فالأدب ظاهرة طقسية لا تُعرف بدايتها )[٤] ؛ لأَنَّ النصّ الشعريّ يستمد بناءه بناءه من البناء الأُسطوريّ ، فلا يأخذ من الأُسطورة القشور بل يغور الشاعر فيها وينزع روحها ويبثُّها في نصِّه .

يلاحظ الناقدُ أَنَّ الشاعر أَخفق في توظيف الأسطورة في بعض القصائد ، إذ ضحَّى بشعريّة الخطاب ؛ ( وذلك من جرّاء سرد الوقائع الأسطورية بحرفيّة تفتقر إلى المعالجة الفنّيّة التي من شأنها [ أن ] تذيبَ المادة الأسطوريّة في لحمة نسيج الخطاب بطريقة )[٥] شعريّة ، ويسميه " ***التناص الإستلابيّ*** " ، ثم يعرض الناقد مثالاً ، وذلك في قصيدتي " إلى جميلة بوحيرد " و " رؤيا في عام ١٩٥٦ " ، ففي قصيدةِ " إلى جميلة بوحيرد " يعرضُ بعض المقاطع ذات النفس الأسطوريّ الواضح ، ومن ذلك قول الشاعر :

***" جاء زمان كان فيه البشر***
***يفدون من أبنائهم للحجر***
***يا رب عطشى نحن . هات المطر***
***روِّ العطاشى منه . روِّ الشجر "*** [٦] .

يرى النَّاقِدُ أَنَّ هذا المقطع خطاب أُسطوريّ يصور الاحتفال بطقس تقديم الأضاحي ، وأَنَّ سيطرة المعنى الأسطوريّ أَبعدتِ الخطاب عن الشعريّة ، مع اختفاء المعالجة الشعريّة الفنّيّة ، وكان عمل الشاعر إعادة صياغة فحوى الطقس أو الشعيرة في قالب شعريّ ، كما هو في مصدرهما الأنثروبولوجي ، وأَصبحَ الكلام الأسطوريّ مهيمناً على النصّ بنية ومعنى[٧] ، يُلاحظُ القارئُ أَنَّ الناقد لم يعلل سبب الإخفاق في عدم صياغة النصّ الأسطوريّ صياغة فَنِّيّة جيدة مع قدرة الشاعر التي لا ريب فيها ، وقد

---

[١] ـ ينظر : البنية الأسطورية في شعر السياب بين التناص الإستلابي والمدلولية الانبثاقية : ١٨ .
[٢] ـ ينظر : بدر شاكر السياب : ٣٧ .
[٣] ـ ينظر : الأسطورة في شعر السياب : ٩٩ ؛ والأسطورة في الشعر العربي المعاصر : ٦٤ ، فهو يخلق الجوّ الأسطوري بتقديم النذور للإله ، والنذور هي السلال التي يملؤها القمح والزهور من أجل استدرار الخصب ، فهو جعل النهر نهراً أسطورياً .
[٤] ـ النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري : ٧١ .
[٥] ـ البنية الأسطورية في شعر السياب بين التناص الإستلابي والمدلولية الانبثاقية : ١٨ .
[٦] ـ الديوان : ١ / ٢١٠ .
[٧] ـ ينظر : البنية الأسطورية في شعر السياب بين التناص الإستلابي والمدلولية الانبثاقية : ١٩ .

تجلّت تلك القوة الذهنيّة المتقدة والخيال الأسطوريّ في خلق قصائد أُسطوريّة رائعة أمثال " أنشودة المطر " و " النهر والموت " و " المسيح بعد الصلب " ، بل ( كان في الحقيقة رائدَ تحوّلٍ جذري في مسار الشعر العربيّ )[١] ولاسيما في القصائد المذكورة ، وممّا يلاحظه القارئُ أَيضاً عدم إِشارة النَّاقِدِ إِلى موطن الأسطورة الأصلي ، وهل اطلع عليها الشاعر ؟ ؛ لأَنَّ على الناقد كما يرى " فراي " ( أن يقف بعيداً عن القصيدة ويتأملها ليكتشف منظومتها الأسطوريّة أو تصميمها الإنثروبولوجي )[٢] ، ومن ثمَّ يشارك القارئُ الناقدَ في رحلته إلى الأعماق الأُسطوريّة ، ويستمتع بقدرة المبدع الخياليّة على العوم في بحار الأَساطير ، وكيف استطاع أَنْ يصوغ من دُررها ولآلئها قلائد الشعريّة .

وفي قول الشاعر :–

***" و جاء عصر سار فيه الإله***
***عريان يدمي كي يروّي الحياة "*** [٣] .

يعقب الناقد : تبقى السمةُ الأُسطوريّةُ ( مؤكدة في الوقائع الأسطوريّة نفسها ! ذلك لأنّنا نجد في التراث الميثولوجي ، أساطير تنصُّ على هذا المعنى حرفياً [...] " كان في مدينة " صور " ومستعمراتها عادة حرق الإله " )[٤] ، يبدو أَنَّ على النَّاقِدِ توضيح مضمون الأسطورة بصورةٍ أوسع ، ثم يتجاوز ( الكشف عن الأسطورة لتكشفَ عمّا يكمن خلفها من رؤية فكريّة ، [ فلم ] تعدّ غاية الناقد تفسير النصّ بإيضاح إحالاته إلى الأساطير ، وإنَّما يسعى إلى الوصول إلى الرؤى التي يجسّدها النصّ )[٥] ، و بيان الرؤى المشتركة بينهما ، أو ما يريدُ الشَّاعِرُ إِضافته إلى النصِّ من روحٍ ونبضٍ فكري أَو غيره عن طريقِ توظيف الأسطورة ، لذا نجد الدكتور " محمد حسين الأَعرجي " يُشيرُ إِلى هذه الأبيات بقوله : ( يسترجع السيّاب – وهو يرى ما تفدي به جميلة وطنها – مراحل تأريخ الفداء البشريّ ، فقد كان الناس من قبل يقدمون أبناءهم على مذابح الأوثان طلباً للاستسقاء ثم صاروا يقدمون الأنعام إلى السماء طلباً للاستسقاء )[٦] ، أما قول الناقد " حرفياً " يبدو أَنَّه بحاجة إلى تأمل ، فهل اقتبس السَّيَّاب المقطعَ من النصِّ الأُسطوريّ مباشرة ؟ ، وهل أَخفق الشاعر لأَنَّه جاء به حرفياً من مصدره ؟ ، أَو لعدم انسجامه مع النصِّ ؟ ، يبدو أَنَّ الشاعر يريد أنَّ يربط الماضي بالحاضر عبر الأسطورة ، فمن وظائف الأُسطورة ربط الحاضر بالماضي[٧] ، أَضف إلى ذلك أَنَّه أَكسب البطلة صبغة أُسطوريّة من تلك الآلهة ممّا أَعطاها سمة سمة من التقديس والاحترام ، ويعلل النَّاقِدُ هذا التقديس بـ( تحمس السياب لإعلاء شأَن المرأَة ، بصفتها

---

[١] ـ الأُسطورة في الشعر العربي المعاصر : ٣٥ .
[٢] ـ شعرنا القديم والنقد الجديد : ٣١ .
[٣] ـ الأعمال الشعرية الكاملة بدر شاكر السيَّاب : ١ / ٢١٠ .
[٤] ـ البنية الأسطورية في شعر السياب بين التناص الإستلابي والمدلولية الانبثاقية : ١٩ .
[٥] ـ اتجاهات النقاد العرب في نقد النص الشعري : ٣٣٣.
[٦] ـ مقالات في الشعر العربي المعاصر : ٩١ ؛ وبدر شاكر السيَّاب دراسة في حياته وشعره : ١٩٧ .
[٧] ـ ينظر : الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور : ١٥٩ ؛ والأَدب التكاملي : ٧٥ ؛ وأَثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة : ٣٨ .

رمزاً للخصب والعطاء ومعادلاً موضوعياً للوطن – الأُم )[1] ، ومن ثَمَّ فالمرأة التي حُرِم السَّيَّاب من حنانها أغلب عمره ، ها هو يضفي عليها القداسة ؛ لأَنَّها عملت ما تقاعس عنه الرجال .

ثم تتضح قدرة السيَّاب على ربط البطل الواقعيّ بالأسطوريّ ، لكنّه أخفق حسبما يرى الناقد ؛ لأَنَّه ( يصرح بما كان يفترض أن يبقى ظلال معانٍ مغيبة ليتمّ تمثلها ذهنياً ومعايشتها شعورياً ؛ أما وقد تمّ التصريح ، فقد أفرغ الرمز من طاقته الإيحائية [... و] يلجأُ الشاعر إلى سوق الرمز مقروناً بعبارات شارحة لمعناه ، ومن ثَمَّ يؤدي إلى إطفاء توهج الرمز وانفراط عقد نظام الشفرة الرمزيّة نفسها . إنَّ هذه الحالة واحدة من أهمّ أسباب إخفاقات التناول السيابيّ للأُسطورة شعراً )[2] ؛ لأَنَّ الرمز في ذاته إخفاء القصد ، وتكثيف لفظي ، وانفتاح دلالي ذو تعدد احتمالي ، مبتعد عن الشرح والتوضيح .

أَما قصيدة " رؤيا فِي عام ١٩٥٦ " ، فَيقومُ النَّاقِدُ آخذاً بعض المقاطع الشعريّة موضحاً الإخفاقات التي وقع فِيهَا الشَّاعِرُ – بحسبِ رأيه – منها قوله :

***" حطَّت الرؤيا على عينيَّ صقراً من لهيبْ :***

***إنّها تنقضُّ ، تجتثُّ السواد***

***تقطع الأعصاب ، تمتص القذى من كلّ***

***جفنٍ ، فالمغيبْ***

***عاد منها توأماً للصبح ... "*** [3] .

هذه الأبيات تذهب بالقارئ إلى أسطورة " ***غنيمد*** " وقد أشار الشاعر إليها في الهامش ، فضلاً عن ذلك راح يشرحها في المتن الشعريّ ممّا أخلّ بالنصّ ، فكَأَنَّه خطاب أسطوريّ لا شعريّ[4] ، ( ولا بدّ من القول أنَّ بعض محاولات التوظيف الأسطوريّ قد أصابها الإخفاق إذ لا يكفي أن يُحمِّل الشاعر الأسطورة رؤيا معاصرة فحسب ، بل أن تدخل عضوياً في نسيج القصيدة ولا تبقى مجرد عنصر خارجي مصطنع ومفروض عليها )[5] ، وينبغي أَن تذوب في النصّ الشعري وتتداخل في نسيجه ، ثم تتحول إلى ( بناء أُسطوريّ ينتظم القصيدة ويكوّن عمودها الفقريّ )[6] ، ويبيّن الناقد سبب إخفاق الشاعر في الصياغة الفنّية الفنّية وهو ( الوضع النفسيّ ، العصابيّ ، الذي كتب السَّيَّاب قصيدته هذه تحت سطوته )[7] ، يبقى

---

[1] - البنية الأسطورية في شعر السياب بين التناص الإستلابي والمدلولية الانبثاقية : ١٩ - ٢٠ ؛ وينظر : بدر شاكر السَّيَّاب : ٣٤ ؛ وإيقاع بابلي قراءة في شعر حميد سعيد : ٩١ – ٩٢ ؛ والتداخل النصّيّ بين السياب ومالك بن الريب : ٥٥ – ٥٦ .

[2] - البنية الأسطورية في شعر السياب بين التناص الإستلابي والمدلولية الانبثاقية : ٢٠ .

[3] - الأعمال الشعرية الكاملة بدر شاكر السياب : ١ / ٢٣٢ .

[4] - ينظر : البنية الأسطورية في شعر السياب بين التناص الإستلابي والمدلولية الانبثاقية : ٢٠ .

[5] -الأسطورة في الشعر العربي المعاصر : ٣١ .

[6] - بدر شاكر السياب : ٨ – ٩ .

[7] - البنية الأسطورية في شعر السياب بين التناص الإستلابي والمدلولية الانبثاقية : ٢١ ؛ وينظر : في النقد والأدب : ٢٤٢ .

المُتَلَقِّي متردداً من أَنَّ السياب عُصابيّ[1] ؛ لأَنَّ الناقد لم يقدّم تحليلاً نفسياً لشعر السَّيَّاب أَو لِنفسيته ، ويبدو أَنَّ حكمه هذا قريب من الأحكام الانطباعيّة بعيد عن التفسير العلمي ، وَرُبَّمَا ذهبَ كما يرى " فرويد " بِأَنَّ الفنانَ ( شخصٌ عُصابيٌّ ، يقي نفسه – عن طريقِ عملية الخلق التي يقومُ بها – من الانهيارِ النفسيّ )[2] ، لكن ينقصُ العبارةُ أَنَّهَا جاءت عارية من التحليل والتوضيح ؛ فهي أَشبه بقفزة ذوقيّة ، أَو إنَّها إشارة نفسيّة عابرة ، وقد أَشار الناقد إلى المرض النفسيّ بأَنَّه عندما تستبد النوبة العصابيّة عند الشاعر ويتفاقم تأزمه النفسيّ يلجأ إلى تكرار الرموز الأُسطوريّة ، الدالة على المضمون ذاته ، قاصداً تصوير المأساة ، بالرغم من معرفته بتماثل الرموز[3] ؛ ومنه قوله :

*" تموز هذا ، أتيس*

*هذا ، وهذا الربيع "*[4]

يرى الدكتور " عبد الرضا علي " أَنَّ ( مزج السَّيَّاب لهذه الرموز والأساطير كان نتيجة طبيعية لحالة تحقيق ذاته ، حيث أراد أن يبيّن من خلالها مقدار التعب والعناء الذي يلاقيه الإنسان للوصول إلى غايته المنشودة )[5] ، وَمِن ثَمَّ تبدو رؤية الناقدين متقاربة إلى حدٍّ بعيد ؛ فكلاهما أَرجع السبب إلى الحالة النفسيّة النفسيّة لدى الشاعر ، لكن الناقد " معين جعفر " يذهب إلى شرح الأُسطورة وتوضيحها للمتلقي وينأى عن النصِّ السَّيَّابيّ .

يعقب النَّاقِدُ على قول الشاعر :–

*" العازر قام من النعش*

*شخنوب العازر قد بعثا "* [6] .

( وعند مراعاتنا حقيقة أنَّ العازر هو الميت الذي أحياه المسيح بمعجزة ، وأَنَّ شخنوب هو العامل الذي استأجره الفوضويون ليتظاهر بالموت ويُشيَّع في جنازة مزيفة نكاية بمن أسموهم بـ" الإرهابيين الذين يقتلون العمال " كما يشير السيَّاب .. يبيّن اختلال بنية التشفير وتنكشف آيات عدم انسجام منتوجها الدلاليّ الذي يصبح محكوماً بأحد تحصيلين : إما سلب الرمز الأسطوريّ " العازر " شرعية دلالته وسحبها على قرينه الواقعيّ " شخنوب " ؛ وإما التسليم بزيف الدلالة المنبثقة عن الرمز الواقعيّ " وهذا ما هو مقصود في عملية التشفير هنا " وبالتالي لا مفر من أنْ ينسحب هذا الزيف على قرينه ، الرمز

[1] – ( العُصَاب Neurosis تستخدم كلمة العُصَاب Neurosis في الطب النفسي لوصف حالة اضطراب تشمل القلق الذي يتم التعبير عنه مباشرة أو من خلال آليات دفاعية في صورة أعراض الوسواس أو المخاوف أو الاضطرابات السلوكية ، وتختلف هذه الحالات عن الذُّهان Psychosis في المواصفات والشدة ) : معجم مصطلحات الطب النفسي : ١٢١ ؛ وينظر : المعجم الأدبي : ١٧٣ .

[2] – اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين : رينيه ويليك ، ترجمة إبراهيم حمادة ، مجلة فصول ، المجلد ١ ، ع ٣ ، ١٩٨١ م : ٢٣٥ .

[3] – ينظر : البنية الأسطورية في شعر السياب بين التناص الإستلابي والمدلولية الانبثاقية : ٢٠ .

[4] – الأعمال الشعرية الكاملة بدر شاكر السَّيَّاب : ١ / ٢٣٥ .

[5] – الأسطورة في شعر السياب : ١٣٥ .

[6] – الأعمال الشعرية الكاملة بدر شاكر السياب : ١ / ٢٣٨ .

الأسطوريّ ، الذي يصبح في هذه الحالة مستلباً دلاليّاً ومنقطعاً عن سياقه الذي يستمد منه معناه الحقيقي . وإنَّ كلا الاحتمالين غير منسجمين مع ماهية القصد من وراء هذه الشفرة .. بل هما ينسفان المرجعيّة الدينيّة – التاريخيّة التي هي لأحدهما بالنسبة إلى الآخر )[1] ، يبدو أَنَّ ليس الانقطاع عن المعنى الحقيقي للرمز أَو تحويره هو استلاب أو حالة سلبية ، أَضف إلى ذلك أنَّ لغة الناقد في هذا المقطع بحاجة إلى توضيح وشرح ؛ فهي لغة غامضة لا تفهم بيسر ، فيها تداخل وعدم إبانة ، وهناك ضبابية تصيبُ القارئ ، وتنأى به عن فهم المعنى الذي يبتغيه النَّاقِد .

يستخلص الناقد بعد دراسته الرمز الأسطوريّ في بنية النصّين " إلى جميلة بوحيرد " و " رؤيا في عام ١٩٥٦ " أَنَّ سبب الإخفاق الذي سمّاه " تناصاً استلابياً " بقوله : ( رجحت [...] كفة المعنى الأُسطوريّ على شعريّة الخطاب ؛ بسبب اللجوء إلى إعادة صياغة شعائر وطقوس أُسطوريّة في قالب شعريّ ، أو طرح الرمز مقروناً بعبارة شارحة لمعناه )[2] ؛ أَي أَخفق السيّاب في إذابة الأُسطورة في نصّه ، وبقيت طافية واضحة ، أشبه بصبغة فوق نسيج القصيدة ، فسيطرت دلالتها على النصِّ ممّا أَخفى المعاني الأخرى ، فهي أقرب إلى إعادةِ صياغة الأُسطورة شعراً .

يؤخذ على الناقد عدم إيضاح سبب خفوت النَفَس الشعريّ وسيادة الأجواء الأسطوريّة ، بل اكتفى بعرض وبيان الإخفاق ، أما قوله الذي علل به كبوة السيَّاب : هو ( الوضع النفسيّ ، العُصابيّ ، الذي كتب السياب قصيدته هذه تحت سطوته )[3] ، لم يَكن إلا إشارة عابرة تحتاج إلى تعمق أَكثر ، وتوضيح وأدلّة ، إذْ لم يجد القارئ سوى هذه العبارة النفسيّة اليتيمة العارية بين سطورٍ أُسطوريّة تربعت على بياض الورق ؛ ولو توسع الناقد فيها لأَعطى القارئ مبرراً أو سنداً يرجع إليه مطمئناً واثقاً .

لَعلَّ قدرةَ السَّيَّابِ فِي استعمالِ الأسطورةِ جعلته رمزاً مجدِّداً لشعرِ العربيّ ، بل الصدارة في ديوان العرب ، وقد تجلّت قدرته في توظيف الأُسطورة توظيفَ مقتدرٍ ، وامتلاكه خيالاً فنّياً مكنه من الغوص في الطقوس الأُسطوريّة وخلق أسطورته وأجوائها الخاصة ، فهو ( صاحب منهج متميز في استخدام الأسطورة )[4] ، وقد أَبدع في دمج الأُسطوريّ بالواقعيِّ ، ممّا أنتج نصّاً شعريّاً ذا انفتاح دلاليّ ، وظلالٍ متشعبة لما يحمله من رموز ، فـ( يرسب فيها المعنى الأُسطوريّ إلى القاع ليبقى صنّوه ، الشعريّ ، هو المهيمن في خطاب لا يقوى على إخفاء ثنائيته هذه والتي هي ، في حدِّ ذاتها ، قيمة فَنِّيّة تسمو بالقصيدة

---

١ ـ البنية الأسطورية في شعر السياب بين التناص الإستلابي والمدلولية الانبثاقية : ٢١ .
٢ ـ المصدر نفسه : ٢١ .
٣ ـ المصدر نفسه : ٢١ .
٤ ـ الشعر العراقي الحديث ١٩٤٥ ــ ١٩٨٠ في معايير النقد الأكاديمي العربي : ٣٤٦ ؛ وينظر : الأُسطورة في شعر السَّيَّاب : ٩ .

)[1] ، ويعرض الناقد لهذا الإخفاء الجيد للمعنى المقصود خلف أستار الرمز الأسطوريّ ، أَو الصياغة الفنّية الإبداعية للأُسطورة ، من ذلك قول السيَّاب في قصيدة " تموز جيكور "[2] :-

*" ناب الخنزير يشقّ يدي*

*و يغوص لظاه إلى كبدي*

*و دمي يتدفَّق ينسابُ*

*لم يغدُ شقائقَ أو قمحا*

*لكنْ ملحًا " .*

يتجلى الحضور الأسطوريّ في الرموز الثلاثة " ناب الخنزير " و " الدم المتدفق " و " شقائق و قمح " ، ثم يعرض الأسطورة التي اغترف السيّاب منها ، والمفارقة التي تحملها لفظة " ملح " مخالفة لما عُرف في الأسطورة ، من تحول الدماء إلى شقائق ، فالملح يصور شدة الألم الذي يعتصر قلب الشاعر ، إذ عكس واقع الحال المتحقق – إبَّان كتابة القصيدة – وقد أَشارَ للظالم بالرمز الأسطوريّ " الخنزير " وَمِن ثَمَّ أصبح نوعاً من التماهي بين الرمزين الأسطوريّ والواقعيّ خالقاً جواً شعريّاً مليئاً بالإيحاء[3] ، وعلى أَغلب الظنِّ أَنَّ هذا المقطع ليس فيه خفاء للرمز الأسطوريّ على الأقل لدرجة التماهي ، ولم يرسب المعنى الأسطوريّ سوى المفارقة في لفظة " ملح " ، وإنّما واضح لمن قد سمع الأسطورة ، ويرى الدكتور إحسان عباس أنَّ المعنى هنا ( مستوحى مباشرة من قصة أدونيس )[4] ؛ و( ذلك لأنّنا نجدُ في التراث الميثولوجي ، أساطير تنصُّ على هذا المعنى حرفياً[5] )[6] ؛ لأَنَّ أَلفاظ كـ" ناب الخنزير" ، و " شقائق " تَقود خيال القارئ إلى تلك الأسطورة ، وعلى ما يبدو أَنَّ النَّاقِدَ متأثرٌ في الأَيديولوجية السياسية ، في قوله هذا .

ثم يعرض النَّاقِدُ فكرة خلق الرموز الأسطوريّة وأجوائها لدى السياب ، وكيف قد جعلها رموزاً خاصة به في بعض قصائده ، وقد استقاها الشاعر من الحياة الإنسانيّة والواقع الجاري[7] ، وإِنَّ الرموز التي

[1] - البنية الأسطورية في شعر السياب بين التناص الإستلابي والمدلولية الانبثاقية : ٢١ .
[2] - الأعمال الشعرية الكاملة بدر شاكر السياب : ١ / ٢٢٣ .
[3] - ينظر : البنية الأسطورية في شعر السياب بين التناص الإستلابي والمدلولية الانبثاقية : ٢٢ .
[4] - بدر شاكر السيَّاب دراسة في حياته وشعره : ١٨٥ .
[5] - أدُونِيس Adonis : شاب وسيم في الأساطير الإغريقية. وقد جذب جمال أدونيس إلهة الحب أفروديت. ووفقًا لإحدى الأساطير، فإن أفروديت حذَّرته من أخطار الصيد، إلاَّ أن أدونيس لم يأبه بنصيحتها؛ ومن ثمّ قُتل بوساطة خنزير بري، أو قتله هِفيتس زوج أفروديت الغيور، متنكراً في صورة خنزير بري. وعند موته نبتت شقائق النعمان إما من دم أدونيس، أو من دموع أفروديت.
[6] - البنية الأسطورية في شعر السياب بين التناص الإستلابي والمدلولية الانبثاقية : ١٩ .
[7] - ينظر : البنية الأسطورية في شعر السياب بين التناص الإستلابي والمدلولية الانبثاقية : ٢٣ ؛ وينظر : مقالات في الشعر العربي المعاصر : ٣٩ .

يخلقها الشعراء وما فيها من أجواء وطقوس شبيهةٍ بالأَساطير منتقاة من الواقع المعيش ؛ لأَنَّ الجذور الأسطوريّة تخلط السحر بالخيال و الحلم بالواقع ، فكان الإنسان القديم يرى في الأسطورة واقعاً[١] – وَ( لقد رآها الناسُ أَحلاماً جماعيَّة وأَساساً للطقوس )[٢] – لِتجد القبول في أوساط المجتمع المُتَلَقِّي للنَّصِّ .

قد اتخذ السَّيَّاب من الواقعِ رموزاً وقد بنى لها قلاعاً محمّلة بالنغم والنَفَس الأسطوريين بالرغمِ من أَنَّها منبتة عن الموروث الأسطوريّ ؛ لأَنَّ الأُسطورة عند ولادتها كانت ذات علاقة متينة بالواقع[٣] ، ويشعر القارئ مع خلو القصيدة من الرموز الأسطوريّة بأَنَّه إزاء جوّ أو شعائر أسطوريّة ، وذلك واضح في " أُنشودة المطر[٤] " و " والنهر والموت[٥] " و " رسالة من مقبرة " . الناقد ينتقي " أنشودة المطر" ، و" رسالة من مقبرة " ، فيصف الأخيرة بأَنَّها : نصّ يخلو من أي لفظ أُسطوريّ ظاهر ، وبالرغمِ من خطابيته الواضحة إلا أَنَّه محكوم برؤيا أسطوريّة ، ويعلل سبب لجوء الشاعر إلى هذا النمط من البناء للقصيدة لـــ( اشتداد أزمته النفسيّة وتبرمه بما يحيط به في العالم الدنيويّ )[٦] ، و ( الواقع اللامعقول وطبيعة الحياة الحياة القاسية التي تحمل الشاعر على اكتناه ما يمكن أن تكونه والغوص في أعماق مجاهيلها بحثاً عن جوهرها الخفي المفتقد )[٧] ؛ ( لأنّ كلّ الأدوات التعبيريّة والشعريّة تجد نفسها عاجزة أمام هول ما )[٨] يحدث في المجتمع ، ومن أَهمّ الأَسباب التي جعلت الشعراء يلجؤونَ إلى خلق أجواء أُسطوريّة خاصة بهم :–

– يجدُ الشعراءُ فِيهَا العزاء عن الواقع المرير[٩] ، الذي يعيشونه ، وَمِن ثَمَّ فهي نوع من الهروب ؛ وذلك بخلق أجواء وهمية تحاول إقناع المجتمع المضطهد بالنشوة والانتصار واللذّة[١٠] ؛ أَي أقرب إلى التعويض عن الحال المأساوية التي يعيشها المجتمع ، أَو ( أَنَّها تعبير عن صراع الإنسان ضد واقعه )[١١] .

---

[١] - ينظر : الأُسطورة في شعر السَّيَّاب : ١٨٧ : والظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب : ١٦٩ ؛ و وجـــوه ومـــرايا شــــيء مــن الســيرة وشــــيء مـن الـــنقد : ٢٤٨ .

[٢] – البنيوية وعلم الإشارة : ٣٦ .

[٣] - ينظر : نظرية المعنى في النقد العربي : ١١٤ ؛ والأُسطورة في شعر السَّيَّاب : ١٥٣ – ١٥٤ ؛ وإيقاع بابلي قراءة في شعر حميد سعيد : ٩٠ ؛ وشعرية الحداثة : ٣١ ؛ والأسطورة والشعر : ٣٢٢ .

[٤] - الأسطورة في الشعر العربي المعاصر : ٤٧ ، إِذ ( يبتكر السيَّاب فيها رمزاً خاصاً هو : " المطر " ويخلق منه أُسطورة الرمز ليلف القصيدة بأسرها ويتغلغل في ثناياها .... [ و ] إِنَّ رمز المطر يحلق بها منطلقاً بجناحين : الجناح الأسطوري والجناح الواقعي ) .

[٥] - الأُسطورة في الشعر العربي المعاصر : ٧٠ ، ( القصيدة وان خلت من الأَسماء الأسطورية فإِنَّها ذات بناء أُسطوري ، لأَنَّ نهر بويب الذي يناديه يناديه الشاعر تكراراً ليس مجرد نهر فحسب ، بل يحمل سمات إله الخصب . إنَّ انتظار العيد وتقديم النذور فيه للنهر يعتبران من الشعائر الطقسية ) .

[٦] - البنية الأسطورية في شعر السياب بين التناص الإستلابي والمدلولية الانبثاقية : ٢٣ .

[٧] - المصدر نفسه : ٢٥ ؛ وينظر : شعرية الحداثة : ٣١ .

[٨] - الظاهرة الشعرية العربية - الحضور والغياب : ٩٦ .

[٩] - ينظر : نظرية المعنى في النقد العربي : ١١٤ ؛ والأسطورة في شعر السياب : ١٩ و ١٨٨ ؛ والبنية الأسطورية في شعر السياب بين التناص الإستلابي والمدلولية الانبثاقية : ٢٣ ؛ والخطاب النقدي حول السياب : ١٤٧؛ والأسطورة والشعر : ٣٢٢ .

[١٠] - ينظر : شعرية الحداثة : ٣١ ؛ و الشعر الجاهلي تفسير أُسطوري : ٨٣ ؛ ودرامية النص الشعري الحديث : ١٧٢ .

[١١] - المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين : ١٨٣ .

– بما أَنَّ ( الأسطورة هي وسيلة يُنظم بها المجتمع عالمه ويعالج مشكلاته ويحتفظ بصورة عن نفسه ويضمن تبني أفراده لتلك الصورة )[1] ، وَمِن ثَمَّ فاللجوء إليها ينفّسُ عن المجتمع ويرسم له عالماً خيالياً أَفضل .

– ( تنشأ من حاجات إنسانيّة وروحيّة ، تتخذ من الإيحاء والرمز بنية لها [...] إلى أن تخلع على التجربة نوعا من السحر والرهبة )[2] .

– عجز ( اللغة في أداء وظيفتها الفنّيّة ، وقصورها عن التعبير الكامل عن أشواق الإنسان وتطلعاته الروحيّة وعن تصوير مُثله الفنّيّة المتجددة واستيعابها )[3] .

– إنَّها تمثل حلم الشاعر أو رغبته في خلق ما يحلو له من عوالم ذات طقوس خاصة ؛ وهي رغبة في إظهار تفوقه على الآخرين ومقدرته الخيالية الفائقة ، إذ يجدون المتعة في خلق أَجواء مبتدعة ذات نَفَسٍ أُسطوريّ .

– إنَّها محاولة الشاعر في خلق أُسطورته الخاصة بدلاً من الاتكاء على المادة المشاعة له ولغيره من الشعراء .

أجاد الناقد بإعطاء تفسيرٍ لخلق أجواء ذات طقوس أُسطوريّة ، وعندما أشار إلى أنَّ هذه الظاهرة سار عليها شعراء من جيل لاحق ، لكنّه لم يعطِ مثالاً لهؤلاء .

أراد النَّاقِدُ أن يبرهن على أنَّ الأجواء في قصيدة " رسالة من مقبرة " أجواء أُسطوريّة فقال : ( إنَّ المنتوج الدلالي الناجم عن جمل الخطاب هنا ، يؤشر كون الأخير وليد حالة حلمية لتعذر إمكانية حصولها في عالم اليقظة أو الوعي .. وإلا فكيف يمكن لميت مقبور أن يصيح من قاع قبره ؟ [...] وبما أَنَّ هذه الحالة الحلمية التي هي وليدة ذلك المعنى غير الحقيقي والإغراب الذي يخلقه [...] سمة بارزة في الأسطورة ، أيضاً ، باعتبار أنَّ الحلم هو الفضاء الذي تجري فيه الوقائع الأسطوريّة [...] فإنّ هذا يقودنا إلى حيث يمكننا القول بأنَّنا هنا بإزاء خطاب شعريّ / أُسطوريّ في آن معا )[4] ، يخرج الناقد هنا إلى التفسير النفسيّ مرة أُخرى ، ولاسيما مصطلحي " الوعي " و " الحلم " لكنّها إشارة فقيرة إلى الشرح قليلاً ، ويبدو كلام الناقد هذا أَنَّه كلام عام بحاجة إلى تخصيص وتوضيح ، فهل كلّ قول شعريّ قائم على الحلم والخيال – على الرغم من أَنَّ الشعر أَقرب إلى عالم الأحلام والخيال – المتسمين بالغرابة يمكن عدَّه خطاباً أُسطوريّاً / شعريّاً ! . وهل كلّ شيء غرائبي يُعدُّ أُسطورياً ؟ ثم أنّ " فرويد " و " يونغ " قد عدّا أَنَّ الشعر يعبر عن اللاشعور واللاوعي ، فيا تُرى هل هذا يمثل سمة أُسطوريّة ؟

---

[1] ـ النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس : ١٨٦ .
[2] ـ أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة : ٤٢ .
[3] ـ قراءة في أدب اليمن المعاصر : ٧٠ .
[4] ـ البنية الأسطورية في شعر السياب بين التناص الإستلابي والمدلولية الانبثاقية : ٢٣ .

يلاحظ الباحث أَنَّ البذور الأولى التي ترى أَنَّ السَّيَّاب ابتدع أجواء أُسطوريّة في بناء قصائده ولاسيما " أُنشودة المطر " عند الدكتور " عبد الرضا علي "[١] ، ثم اتضح أَكثر لدى " ريتا عوض "[٢] ، ويبدو أَنَّ الرأي نضج واكتمل عند الدكتور " يوسف حلاوي "[٣] ، إذ خصّها بدراسة مستفيضة ، ثم يجيء الناقد مؤكداً ما سلف من أنَّ السَّيَّاب قد خلق أُسطورته في أُنشودة المطر ، وقد أشار فِي دراسته إلى أنَّ هذا الرأي تذهب إليه نخبة بارزة من دارسي السَّيَّاب[٤] .

[١] - ينظر : الأُسطورة في شعر السَّيَّاب : ١٥٣ – ١٥٤ و ١٩٣ .
[٢] - ينظر : بدر شاكر السَّيَّاب : ٣٦ -٣٧ .
[٣] - ينظر : الأُسطورة في الشعر العربي المعاصر : ٤٧ – ٦٣ .
[٤] - ينظر : البنية الأسطورية في شعر السياب بين التناص الإِستلابي والمدلولية الانبثاقية : ٢٤ – ٢٥ ؛ وقد أَشار الدكتور عبد الله محمد الغذاميّ إلى ذلك في دراسته " قراءة القصيدة الحرة " المنشورة فِي مجلة الأَقلام : ينظر : قراءة القصيدة الحرة : ١٤ .

# الفصل الثاني

الاتجاهات النَّصِّيّة

المبحث الأول : الاتجــاه الفَنِّــيّ

المبحث الثاني : الاتجاه الأُسلُوبيّ

المبحث الثالث : الاتجاه البنيويّ

المبحث الرابع : القراءة والتلقي

## الاتجاهاتُ النَّصِّيَّة

النَّاقِدُ – ذلكَ القارئُ الذي بيدِه عصا سحريَّة – يقلبُ بِهَا الكلماتِ والعلاقاتِ الرابطة بينَ الجملِ ، باحثاً عمَّا تحتها من دلالاتٍ وأَسرارٍ وخفايا ، فَكَأَنَّه يظفرُ بِكنزٍ يمرُّ عليه الآخرونَ من القرَّاءِ ولا يجدونَه ، ويشعرُ بِلذّةِ الاكتشافِ ؛ إنَّه كنزُ الدلالةِ المختبئ ، ثُم يَأخذُه الخيالُ إلى عالمِ الإبدَاعِ ، معتمداً فِي بحثِه على أَدواتٍ متنوعةٍ ومن هذهِ الأَدواتِ : الاتجاهاتُ النَّصِّيَّةُ – وكما تُصرحُ التسميةُ – معتمدةٌ على النَّصِّ كَمدماكٍ فِي مقاربتِهَا النقديَّةِ ، وعليه نُسِبَتْ إِلى النَّصِّ ، إذْ يمثِّلُ المرجعَ الأَقوى والرئيسَ لِعملِهَا النقديِّ ، وتدنو هذه الاتجاهاتُ – فِي الأَعمِّ الأَغلبِ – من وصفِ النَّصِّ الإبدَاعيِّ ، فما تَأتي به موجودٌ أَو له ما يعاضدُه فِي بنيةِ النَّصِّ الداخليَّةِ اللغويَّةِ ، وعندئذٍ تكتسبُ شيئاً من الإقناعِ والموضوعيَّةِ ؛ لِأَنَّه ( يستمدُ شرعيتَه من عناصر ذاتيَّةٍ فِي النَّصِّ نفسِه ، لا يتدخلُ فِيها الفكرُ أَو العقيدةُ )[1] ، مَع الاستغناءِ عن المُحيطِ الخارجيِّ بِكُلِّ تَفَاصيلِه ، ومن هُنا فهي مقاربةٌ داخليَّةٌ نَّصِّيّةٌ ، وَعليه تكونُ الأَكثرَ قبولاً وإِقناعاً .

ترى الاتجاهاتُ النَّصِّيّةُ ( أَنَّ الأَدبَ عالمٌ خاصٌ ، له أَنظمته الخاصَّةُ به ، وأَنَّ وظيفةَ النقدِ تتحدّدُ فِي سبرِ بنيةِ هذه الأَنظمةِ . وصولاً إلى كشفِ أنساقِها الخاصة )[2] ، وَإِنَّ الاهتمامَ بِالنَّصِّ وحدِه ، هو ما جعلَ مِنَ القراءةَ النَّصِّيَّةَ ( العمليَّة المنضبطة التي تقيسُ الإبدَاعَ قياساً دقيقاً يَنطلقُ من داخلِ النَّصِّ لا من إطارِه أَو سُورِه الخارجيِّ عبر قراءةٍ تشريحيَّةٍ فَنِّيّةٍ خالصةٍ )[3] ، لِذا تسعى لِأَنْ يكونَ النَّاقِدُ ( علمياً يتخلى عن ذاتِه وأَحكامِه الانطباعيَّةِ فِي التعاملِ مع النصوصِ )[4] ؛ لِأَنَّ للعملِ الأَدبيِّ ( وجوداً مستقلاً لا ينتمي فِيه إلى أَي شيءٍ خارجِه ، ولا يجبُ البحث عن دلالاتٍ للعملِ الأَدبيِّ خارج إطاره اللغويّ )[5] ، أَي ( ضرورة دراسة النَّصِّ نفسِه دراسة متعمقة )[6] ، وهذا ما جعلَ الاتجاهاتِ النَّصِّيَّةَ ذات متعةٍ ولذّةٍ وقناعةٍ لِلنَّاقِدِ وللقارئِ أَيضَاً .

يدرسُ النَّاقِدُ فِي مثلِ هذه المقارباتِ ( النَّصَّ من الداخلِ ، ويسعى إِلى الكشفِ عن العلاقاتِ الداخليَّةِ التي تتحكَّمُ به من غيرِ حاجةٍ إِلى السياقِ الخارجيِّ لِلنَّصِّ )[7] ، ودونَ الحاجةِ إِلى المعرفةِ بالمؤلفِ ، بوصفِ النَّصِّ بنيةً جماليَّةً إبدَاعيَّةً ، لها آلياتُهَا وخصائصُهَا ولُغتُهَا الخاصة ، فَالنظامُ الداخلِيُّ

---

[1] ـ من قضايا الأدب الإسلاميّ : ١٤٤ ؛ وينظر : القارئ فِي النَّصّ مقالات فِي الجمهور والتأويل : ١١ ؛ ومعجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة : ١٦٣ .

[2] – البناء الفَنِّيّ لرواية الحرب فِي العراق : ١٥ .

[3] ـ الإبلاغ الشعريّ المحكم قراءة فِي شعر محمود البريكان : ٥ ؛ وينظر : مدارس النقد الأَدبيّ الحديث : ١٣ ؛ مدخل إِلى مناهج النقد الأَدبيّ : ١٧٣ .

[4] ـ تشكيل الخطاب الشعري دراسات فِي الشعر الجاهلي : ١٥ .

[5] ـ إشكاليات القراءة وآليات التأويل : ١٨ – ١٩ .

[6] ـ خمسة مداخل إِلى النقد الأَدبيّ : ١٩٤ .

[7] ـ فِي تذوقِ النَّصِّ الأَدبيّ : ٣٥ ؛ وينظر : اتجاهات نقد الشعر العربي فِي العراق : ١٦٣ – ١٦٤ ؛ والتفضيل الجَمَالِيّ دراسة فِي سيكولوجية التذوق الفنّي : ٣٣٦ ؛ القصَيدة الحُرّة عند شُعَراء العراق الرُوّاد فِي الخطاب النقدي العراقي : عبد الكريم عباس حسين كريجي ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٤٢٥ هـ = ٢٠٠٤ م : ٩٨ ؛ وسرديات النقد فِي تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر : ٨٦ .

هو مرجعُ النَّاقِدِ[١] . والاتجاهاتُ النَّصِّيّةُ ( تقومُ على ما يُعرفُ بالرؤيةِ الداخليَّةِ للنَّصِّ أَو الرؤيةِ النَّصِّيَّةِ التي يُعنى فِيها بِالنَّصِّ فِي ذاتِه دونَ النظرِ إلى المؤثرِ الخارجيِّ ، أَيّاً كانَ نوعه أَو طبيعته أَو أَهميته )[٢] ، وَلذلكَ فَالاتجاهاتُ النَّصِّيَّةُ كُلُّهَا ( يجمعُ بينها محاولةُ الانتفاعِ من علمِ اللغةِ الحديثِ فِي النقدِ الأَدبيِّ وهذا أَمرٌ مشروعٌ )[٣] ؛ ( لِأَنَّ النفاذَ إلى أَسرارِ العملِ وفضَّ مغاليقِه لا يتمُّ إلا من خلالِ تحليلِ لغتِه )[٤] ، ، وَطالما أَنَّهَا تُعنى بِالنَّصِّ ولغتِه بغضِ الطرفِ عن قائلِه ، فهي تمتلكُ القُدرَةَ لِدراسةِ النصوصِ التي لا يُعرَفُ قائلوها ، وَالنصوصِ التي لا يُدرَى شيءٌ عن ظروفِ إبدَاعِهَا ، وَذلكَ باعتمادِهَا على مُعطياتِ النَّصِّ ذَاتِهَا .

إنَّ الإبدَاعَ والجمالَ كامنٌ فِي بنيةِ النَّصِّ ، ولا علاقةَ له بما حوله من سياقاتٍ ، وليسَ لما يتضمنُه من أَفكارٍ مكانٌ لِيزيدَ من قيمتِه الجماليَّةِ وَالإبدَاعيَّةِ ؛ لِـ( أَنَّ الشعرَ لا يُكتبُ بالأَفكارِ ، وَإِنَّمَا بالكلماتِ )[٥] )[٥] ، فَالإجادةُ الإبدَاعيَّةُ تكمنُ فِي الصياغةِ والنَّظمِ ، وفِيهما يتفرَّدُ المبدعونَ وتخلدُ الأَعمالُ ، والشعرُ كما يرى " أَدونيس " ( صناعةَ الكلماتِ على نحو بارعٍ بحيث يتفتحُ بعضُها على بعض ، ويفتحُ بعضها بعضاً )[٦] ، من هنا فَـ( النقدُ ينبغي أَنْ يكونَ داخليّاً وَأَنْ يَأخذَ نقطةَ ارتكازِه فِي محورِ العملِ الأَدبيِّ لا خارجه )[٧] : أَي يبحثُ عن تلك المزايا التي جعلتْ من العملِ اللُّغويِّ عملاً أَدبيّاً جميلاً[٨] ، لِذا فَـ( إنَّ أَيَّةَ أَيَّةَ قراءةٍ لِلنَّصِّ ستظلُّ قاصرةً ما لم تلتفتْ إلى حقيقتِه الأَدبيَّةِ )[٩] المُتمثلة فِي لُغةِ النَّصِّ وبنيتِه ، فالكشفُ فالكشفُ عن الأَدبيَّةِ هي من مهامِ هذه الاتجاهاتِ ؛ لِأَنَّ النَّصَّ ( نظامٌ من العلاقاتِ ، وبقدرِ مَا تكونُ هذه العلاقاتُ مشكّلةً بطريقةٍ متغايرةٍ عمَّا هو سائدٍ ومألوفٍ ، بقدرِ ما تبرزُ الأدبِيَّةُ فِي النَّصِّ . فَالأدبِيَّةُ ، وفقاً لذلكَ ، هي مَا يعطي النَّصَّ الأدبيَّ خصوصيته المميزة )[١٠] ؛ لِتكونَ قوةُ الأَحكامِ النقديَّةِ وجِدِّيَّتُها نابعةً ممَّا تقولُه الكلماتُ وترابطها وسياقاتها النَّصِّيَّة[١١] . والأَدبِيَّةُ لها معاييرُ فهي ترى ( أَنَّ النَّصَّ الأَدبيَّ منغلقٌ على نفسِه ، وأَنَّه ليسَ له مرجعٌ ، وأَنَّ الخطابَ الأَدبيَّ بخلافِ اللغاتِ الطبيعيَّةِ لغةٌ إيحائيَّةٌ )[١٢] ؛ لِأَنَّ النَّصَّ يُنظَرُ إليه على أَنَّه ( قطبٌ مشعٌّ ، يستمدُ إِشعاعَه من مادتِه ، ومن بنيتِه الشكليَّةِ ، ومن الأَجواءِ الرمزيَّةِ التي تتحركُ فِيها علاماتُه . وليسَ له خارجَ هذا الإِطارِ أَيُّ [ كذا * ] مرجعيَّةٍ تشدُّه ،

---

[١] - ينظر : الأُسلُوبيَّة والأُسلوب : ١١٤ – ١١٥ ؛ والأُسلوب دراسة لغوية إحصائية : ١٥ ؛ ومداخل فِي النقد الأَدَبيّ : ٤٢ و ٤٧ و ٩٣ .

[٢] - الأُسلُوبيَّة والنص الأَدبيّ : حسين بوحسون ، مجلة الموقف الأَدبيّ ، ع ٣٧٨ ، ٢٠٠٢ م : ٤٠ .

[٣] - الحقيقة .. بين التفكيكية والبنيوية حوار مع د . شكري عياد ، مجلة الأقلام ، ع ٦ ، ١٩٩٠ م : ١٤٠ .

[٤] - الأُسلوب دراسة لغوية إحصائية : ١٥ ؛ وينظر : الأُسلوب الأَدبيّ مدخل نظريّ : د . حنا عبود ، مجلة الموقف الأَدبيّ ، ع ٢٩٨ ، ١٩٩٦ ( نسخة الكترونية ) .

[٥] - اتجاهات النقد الرئيسية فِي القرن العشرين : ٢٣٥ ؛ وينظر : البنيوية وعلم الإشارة : ٥٧ .

[٦] – ديوان الشعر العربي : ٣ / ٨ ؛ وينظر : سيناريو المطر والرصاص : عالية خليل إِبراهيم ، مجلة الأَقلام ، ع ٣ ، ٢٠١٠ م : ١٥٠ .

[٧] - دراسة الأُسلوب بين المعاصرةِ والتراث : ٣٨ .

[٨] – ينظر : النقد الفَنِّيّ دراسة جَمَالِيَّة وفلسفية : ٢٨٤ .

[٩] - فِي قراءةِ النَّصّ : ١٥ .

[١٠] - النص الأدبي بين البنيوية واللسانيات : د.يوسف حامد جابر ، مجلة الموقف الأدبي ، ع ٢٨٨ ، ١٩٩٥ م : نسخة الكترونية ؛ وينظر : ما بعد الحداثة دراسة في المشروع الثقافي الغربي : ٦٢ – ٦٤ .

[١١] - ينظر : التأويلية العربية نحو نموذج تساندي فِي فهم النصوص والخطابات : ٨٤ .

[١٢] - النقد الأَدبيّ المعاصر مناهج اتجاهات قضايا : ٨٥ .

وتحدِّدُ وجهةَ دلالتِه )[١] ، فالبدءُ بِالنَّصِّ والانتهاءُ به ، بِمكوناتِه وتفاصيلِه كُلِّهَا ، وعلاقاتِه وتراكيبِه ، فهو ( أَساس كُلّ تأملٍ نقديٍّ )[٢]، وَمن ثَمَّ يمكنُ عَدُّه الشجرةَ التي تُبنَى أعمالُ النَّاقِدِ على أَفنانِهَا مُتأمِلاً ومحللاً ومحللاً ، دونَ الخروجِ إِلى فضاءاتٍ أُخرى بعيدةٍ عن لغةِ النَّصِّ وطبيعتِه .

يكونُ الإبدَاعُ فِي النسجِ المحكمِ ، وفِي دقةِ التعبيرِ ، وسلامةِ الرصفِ ، وفِي جِدَّةِ الآلية لِطرحِ الأَفكارِ ، وَالعلاقاتِ الجديدةِ بينَ الأَلفاظِ ، لا بِالأَفكارِ ذاتِها ، فَشرفُ الفكرِ لَا يزيدُ قيمةَ النَّصِّ إبدَاعاً إنْ كانَ البناءُ ركيكاً ، لِذا نقدُ النَّصِّ الشعرِيِّ ( لا يكونُ بنقدِ أَفكارِه ، وَإِنَّمَا بِنقدِ بنيتِه التعبيريَّةِ )[٣] ، وعليه فَالنقدُ الأَدبيُّ الحديثُ ( يدعو إِلى الشكليَّةِ ، ويتبنى الجماليَّة ، وهو يدعو إِلى مقاربةِ النصوصِ الأَدبيّةِ مقاربةً فَنِّيّةً شكليَّةً[٤] ، تركزُ على اللغةِ والأَشكالِ التعبيريَّةِ ، وتهملُ المضامينَ والأَفكارَ ، وهي لا ترى الأَدبَ إلا شكلاً باهراً من أَشكالِ اللغةِ )[٥] ، وَبِالنَّظمِ والصياغةِ يتبارى المبدعونَ فِي خلقِهم الإبدَاعيِّ ؛ فَالمبدعُ ( خالقُ كلماتٍ ، وليس خالقَ أَفكارٍ ، وترجعُ عبقريتُه كُلُّها إِلى الإبدَاعِ اللغويِّ )[٦] ؛ لِأَنَّ ( مهارةَ الشَّاعِرِ فِي التعبيرِ عن تجربتِه الشعريَّةِ وصياغةِ أَفكارِه وتشخيصِ تداعياتِه وَأخيلتِه بوساطةِ اللغةِ ؛ لِأَنَّها الأَداةُ التي تُحوِّلُ الفكرةَ من خطراتٍ فِي الذهنِ إلى عالمٍ تُدرَكُ حدودُه ، وَتُعرَفُ معالمُه ، من خلالِ اللفظِ ودلالتِه على المعنى )[٧] ، وفِيهما تكمنُ ميزةُ البراعةِ ، وَبِهما يتفوقُ الشَّاعِرُ على أَقرانِه ، وهما ما يفرِّقانِ بينَ الإِبدَاعِ الجَمَالِيِّ الأَدبيِّ وَالخطابِ التواصليِّ[٨] ، وهنا يتضحُ القولُ بِأَنَّ الشعرَ صناعةٌ[٩] مادتُها اللغة ، ، والنظرُ ( إِلى العملِ الأَدبيِّ بِوصفِه خلقاً لُغويّاً )[١٠] وَالشَّاعِرُ هو ذاكَ الصانعُ ، الذي يَستلُّ من مُعجمِه الكلماتِ ثُم يسكبُهَا شعراً أَو خلقاً يبغي تفتيقَ أَغشيةِ الضياعِ ، والقفزَ من عجلةِ النسيانِ إِلى متاحفِ الخلودِ .

يَغيبُ – فِي الأَعمِّ الأَغلبِ – عن القارئِ كثيرٌ ممَّا يحيطُ بِالنَّصِّ ، أَو بمؤلفِه ، فَهو غيرُ مشتركِ الأواصرِ – زمانيّاً ومكانيّاً – مع المبدعِ ، وَلِيَفهمَ الإبدَاعَ فَإِنَّه ( يتكئُ على بنيةِ النَّصِّ ، أَي على نسيجِ علاقاتِه الداخليَّةِ ، كي يَخلقَ السياقَ العامَ الضروري لفهمِ النَّصِّ المقروءِ )[١١] ، لِذا عُدَّ ( كُلَّ خروجٍ على

---

[١] - المعنى .. ذاك الجنين الأسطوريّ للنَّصِّ : د . حبيب مونسي ، مجلة أَصوات الشمال ( إلكترونية ) ، الأَحد / ٤ / ٣ / ٢٠١٢ م .
* - أَيَّة .
[٢] - نقد الشعر فِي المغرب الحديث : ٢٣ ؛ وينظر : شعرنا القديم ونقدنا الجديد : ١٤٥ .
[٣] - سياسة الشعر : ١٦٠ ؛ وينظر : مدخل إِلى مناهج النقد الأَدبيّ : ١٧٣ .
[٤] - ينظر :اتجاهات نقد الشعر العربي فِي العراق : ١٦٠ ؛ وموجهات القراءة الإِبدَاعيّة فِي نظرية النقد الأَدبيّ عند العرب : ١٩ .
[٥] - من قضايا الأَدب الإِسلاميّ : ١٤١ ؛ وينظر : الخطيئة والتكفير : ٨ ؛ وظواهر أُسلُوبيَّة فِي الشعر الحديث فِي اليمن دراسة وتحليل : ٧ ؛ و المناهج اللسانيّة وتطبيقاتها فِي تحليل النَّصّ الشعري : ٦ .
[٦] - بنية اللغة الشعرية : ٤٠ ؛ وينظر : مداخل فِي النقد الأَدبيّ : ٢٩ ؛ والنقد الجديد : جييرمو سوكري ، ضمن كتاب : أَدب أَمريكا اللاتينية القسم الثاني : ٧٧ .
[٧] - الحركة النقدية حول شوقي ( فِي مصر ) : ٧٦ ؛ وينظر : الخطيئة والتكفير : ١٢ ؛ وموسوعة الإِبدَاع الأَدبيّ : ٢٠ – ٢١ .
[٨] - ينظر : الخطيئة والتكفير : ٣٤ ؛ واتجاهات النقد الرئيسية فِي القرن العشرين : ٢٣٨ ؛ وتشتد الريح ... يتقد الجمر : الشَّاعِر مأزوماً : معين جعفر محمد ، مجلة الأَقلام ، ع ٥ – ٦ ، ١٩٩٣ م : ٣٠ ؛ وجمالية التَّلَقِّي وتجديد تاريخ الأَدب : ١٣ .
[٩] - الحيوان : ٣ / ١٣٢ ؛ وينظر : ديوان الشعر العربي : ٣ / ٨ .
[١٠] - مداخل فِي النقد الأَدبيّ : ٩٣ .
[١١] - نظريات القراءة والتأويل الأَدبيّ وقضاياهما : ٢٦ .

النَّصِّ منقصةٌ من علميةِ الباحثِ )[1] ، ومن ثَمَّ فـ( تعاملُ القارئِ يكونُ مع النَّصِّ لا مؤلفِه . ويحاولُ أَنْ يفهمَه بِفكِّ رموزِه )[2] ، عندَهَا يتخلصُ النَّاقِدُ من كثيرٍ من المجاملاتِ والعلاقاتِ الشخصيَّةِ ، وتأثرِه فِي المحيطِ الذي عاشَه المبدعُ ، فَلا يَنظرُ إِلى المؤلفِ ونفسيتِه إِبَّان عمله النقديّ ، وَإِنَّمَا يتعاملُ مع النَّصِّ كَمن يَجهلُ المؤلفَ ، ويصبُّ جهدَه على لغةِ النَّصِّ ، ولا شيء خارجها ، ولا يَشفعُ شرفُ القائلِ – فِي المقاربةِ الحقَّةِ – لِلنَّصِّ[3] ، وهنا بؤرةُ القوةِ فِي الاتجاهاتِ النَّصِّيَّةِ .

**عيوبها**

الكمالُ غايةٌ لا يُدركُها البشرُ ، وهذا سرُّ الحياةِ ، المُؤدي إِلى البحثِ الدؤوبِ عن سُبُلِ الارتقاءِ فِي الميادينِ جميعِهَا ، والشعورُ بِالكمالِ آخرُ مرتبةٍ فِي دَركِ السقوطِ ، وقمةُ التحجّرِ والجمودِ ، وآيةُ العجزِ والاستسلامِ ، والمقاربةُ النقديَّةُ كَغيرِها – من مجالاتِ الحياةِ – فِي إبدَاعٍ متواصلٍ ، وفِي اتجاهاتِها كُلِّهَا ثمة هفوات ، ومن هفواتِ المقارباتِ النَّصِّيّةِ : هي أَنَّ النصوصَ الإِبدَاعيَّةَ ( ليستْ مستقلةً مكتفيةً بذاتِها [ ... ] إِنَّها مرتبطةٌ – شئنا أَم أَبينا – بِحركةِ الحياةِ بِالنسبةِ لمُنتجِهَا وللبيئةِ التي احتضنَتْهَا ، كما أَنَّهَا متصلةٌ بالإِبداعِ الذي سبقها أَو عاصرها )[4] ؛ لذا يرى " هانز مايير " ثمة ( مخاطرَ [ فِي ] الإِصرارِ على الاكتفاءِ بِالنَّصِّ وحده والنظرِ إِليه كونه عالماً مستقلاً )[5] منعزلاً أَو مكتفياً بذاتِه ، إِذْ تؤكدُ الاتجاهاتُ الاتجاهاتُ النَّصِّيَّةُ على أَنَّ النَّصَّ لا علاقة له بمؤلفِه ، وَ( هذا القولُ لا بُدَّ من التأكيدِ على خطورتِه ، لِأَنَّ صاحبَ النَّصِّ يظلُّ صاحباً لِلنَّصِّ بِالعزمِ والإِرادةِ وَبِالحرصِ والإِصرارِ وَذلكَ فِي حدودِ أَنَّ النَّصَّ هو النَّصّ الذي لم تتغير أَلفاظُه ولم تعدل حروفُه ، ولا تَصرفَ مُتَصرفٌ فِي صغيرةٍ أَو كبيرةٍ منه )[6] ؛ وعليه وعليه فقد ( اتسمت بالعقمِ بعضُ المعالجاتِ لأَنَّهَا لا تتجاوزُ العالمَ الداخليَّ ، واكتفت بالإِحصاءِ والوصفِ دونَ التحليلِ )[7] ، فَلا ثمرة حقيقيَّة من وراءِ الإِبدَاعِ الأَدبيِّ ، فهو أَشبه بالعبثِ ، وذلكَ عندما يُجردُ من الهدفِ وَالغايةِ ، وهذا خطرٌ يحدقُ بالمقاربةِ التي تكتفي بالوصفِ والإحصاءِ ؛ لِأَنَّ النَّصَّ يحملُ رسالةً مهما كانَ نوعُه .

إِنَّ القولَ ( ليسَ هناكَ شيءٌ خارجَ النَّصِّ ، يحتاجُ إِلى تعديلٍ ، عندَ المباشرةِ بتحليلِ نصٍّ شعريٍّ عربيٍّ ، منفتح الدلالة ، مستلهم لجزءٍ من موروثٍ شعريٍّ أَو أَدبيٍّ )[8] ، لِـ( أَنَّ الشيءَ لا يمكنُ أَن يفهمَ

---

[1] - معجم السيميائيات : ١٧٠ .
[2] - إِنشاد شعر الحداثة : ٩٣ ، وينظر : جماليات التَّلَقِّي : ٢٧ .
[3] - ينظر : الشعر والشعراء : ١ / ٦٣ .
[4] - المناهج النقدية فِي نقد الشعر العراقي الحديث عرض نظري ونماذج تطبيقية : ١٠٠ ؛ وينظر : موسوعة النظريات الأَدبيّة : ٦٧٠ .
[5] - مشروع التحديث فِي النقد العراقي الحديث مراجعة أُولى : ٢٢ ؛ وينظر : سرديات النقد فِي تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر : ٥٧ .
[6] - جماليات التلقي : ٢٨ ؛ وينظر : فِي قراءة النَّصِّ : ١٨ .
[7] - سرديات النقد فِي تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر : ٨٧ .
[8] - ترويض النَّصّ دراسة للتحليل النَّصِّيّ فِي النقد المعاصر إجراءات .. ومنهجيات : ٤٠ .

منعزلاً ، وَإِنَّمَا يفهم فقط بدراسةِ أَسبابه ونتائجه وعلاقاته المتبادلة )[١] ، وعليه فلا بُدَّ من معرفةِ موقعِ النَّصِّ ومبدعِه من الحياةِ ، وضرورة معرفةِ انتسابِ المبدعِ إِلى أَيِّ بلدٍ وأَيَّةِ ثقافةٍ ، عندَ مقاربةِ النصوصِ ، فَالنَّصُّ الغربيُّ لا كَنظيرِه العربيِّ وهما مختلفانِ عن النَّصِّ الشرقيِّ ؛ لِأَنَّ ( هناك خصائص فِي شعرِ كُلِّ لغةٍ لا يستطيعُ أَنْ يفهمَهَا إلا أولئك الذينَ هم أَبناؤها )[٢] ، فَالمعرفةُ بِالمحيطِ والسياقِ أَمرٌ لا مفرَ منه منه فِي المقاربةِ النقديَّةِ ، لما له من أَثرٍ لا يمكنُ إغفاله ، ومن هنا يبدو أَنَّ تأثيرَ لفظة ( خطيَّة ) التي أَوردَها السَّيَّابُ فِي قصيدةِ " غريب على الخليج " لها أَثرٌ كبيرٌ فِي المُتَلَقِّي البصريِّ ، لا يشعرُه أَيُّ مُتلقٍّ من البلدانِ الأُخرى ، حَتَّى لو عرفَ ما تعنيه اللفظةُ ؛ لِأَنَّه يبقى خالياً من تلكَ الأَحاسيسِ التي تتوهجُ فِي مخيلةِ ابنِ البيئةِ التي عاشَهَا الشَّاعِرُ ، ويجهلُ الظلالَ التي تشعها هذه اللفظة .

---

[١] – النقد الفَنِّيّ دراسة جَمَالِيَّة فلسفية : ٦٦٨ .

[٢] - فِي الشعر والشعراء : ٢١ .

## المبحث الأول

## الاتجاه الفَنِّيُّ

يَختلفُ النَّصُّ الأَدَبِيُّ عن غيرِه من الخطاباتِ ، بِأَنَّه يَمتلكُ من الخصائصِ ما تجعله أَدَبِيّاً ، وَعندَهَا يكونُ قَادِراً على التجددِ وَمُصافحةِ ميدانِ البقاءِ والاستمراريَّةِ فِي قراءتِه والاستلذاذ به ، إِذْ مع كُلِّ قراءةٍ يَكتسي حلَّةً جديدةً ، وَيثيرُ العواطفَ وَالمشاعرَ فَكَأَنَّه يُولدُ لحظةَ قراءتِه ؛ لِأَنَّ ( البنيةَ الفَنِّيّةَ أَمرٌ جوهريٌّ في الإنتاجِ الأَدبيِّ ، وبِدونِهَا لا ينتظمُ عملٌ من الأَعمالِ في مجالِ الأَدب )[١] ، وَبِهذا يختلفُ النَّصُّ الإِبدَاعيُّ عن النصوصِ الأُخرى .

هذه الخصائصُ يُعنى بدراسَتِها الاتجاهُ الفَنِّيُّ ، ويهتمُّ بِتوضيحِهَا وتحليلِهَا ، من خلالِ دراستهَا منعزلة عن بعضِها ، فَتكونُ الدراسةُ لأَجزاءِ النَّصِّ ، فيتناولُ الجانبَ الصوتيَّ مثلاً ، بمعزلٍ عن الصورةِ ، وعن العلاقاتِ المُتبادلةِ بينَ القضايا الفَنِّيّةِ ، أَو يحللُ التراكيبَ منفردةً عن غيرِهَا من قضايا النَّصِّ الفَنِّيّةِ التي أَعطت النَّصَّ مسحةً أَدبيَّةً ، وفي بعضِ الأَحايين تُدرَسُ كثيرٌ من القضايا الفَنِّيّةِ التي يَنبضُ بِهَا العملُ الأَدبيُّ لِتَميُّزَه عن سواه فَـ( يُعنى بِدراسةِ الخطابِ الشعريِّ من زاويةِ رصدٍ فَنِيَّةٍ أي البحثِ عن مستوياتِ الإبداعِ المتحققةِ في الخطابِ )[٢] ، وَعليه يُركزُ الاتجاهُ ( الفَنِّيُّ على دراسةِ الجوانبِ الجماليَّةِ وَالفَنِّيّةِ التي تتحكمُ في النَّصِّ الأدبيِّ ، ففي ضوئه يكونُ النَّاقِدُ باحثاً في القيمِ الشعوريَّةِ ، والفكريَّةِ والجماليَّةِ ، ومحدداً للصورِ الجزئيَّةِ ، أو الكُلِّيَّةِ ناهيك عن دراسةِ البناء الداخليّ والخارجيّ للعملِ المنقودِ )[٣] . وَمن ثَمَّ يسعى هذا الاتجاهُ بأَن يكونَ ( معالجةً فَنّيّةً شاملةً ، لغةً وصوراً وموسيقى وبناءً )[٤] ، لكن هذا لا يعني بضرورةٍ أَن يَشملَ عملُ النَّاقِدِ كُلَّ هذه المجالاتِ ، فَرُبَّمَا يقتصرُ على جانبٍ واحدٍ من تلك الجوانب ، ويكونُ عملُه فَنِّيّاً ، وذلك لِسعةِ المحاورِ التي يدرسُها .

النَّاقِدُ الفَنِّيُّ أَكثرُ ملامسةً للنَّصِّ وبُناه ، يحللُ العملَ من داخلِه ، ويَتأَملُ مكامنَ الإِبدَاعِ ، وَلمساتِ المبدعِ الفَنِّيَّةَ ، فهو ( يعتمدُ أَساساً على التحليلِ المنهجيّ للأَعمالِ الفَنِّيَّةِ ، ولا يجنحُ سواء إلى المدحِ والتقريظِ أَو الذمِّ والهجاءِ ، بل يضعُ الأَعمالَ تحتَ ضوءٍ هادئٍ وفاحصٍ بعيداً عن الحماسِ أَو التعصبِ وَالتحيزِ )[٥] ، إِذْ يُلقِي بِجُلِّ اهتمامِه على فَنِّيَّةِ العملِ ، وَمن ثَمَّ فهو اتجاهٌ موضوعِيٌّ ، قريبٌ من طبيعةِ الأَدبِ[٦] ، باعتمادِه على العملِ الأَدبيِّ دون أَن يأتي بشيءٍ من خارجِه .

---

١ ـ قضايا معاصرة في الأَدبِ والنقد : ٢٤ .

٢ ـ اتجاهات الباحثين المحدثين في دراسة المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي : ٨٦ .

٣ ـ النقد الأكاديمي في العراق جامعة الكوفة أُنموذجاً : ٨٢ ؛ وينظر : النقد الأَدبيّ أُصوله مناهجه : ١٣٣ ؛ والشعر العراقي الحديث ١٩٤٥ ـ ١٩٨٠ في معايير النقد الأكاديمي : ٦٢ .

٤ ـ المناهج النقدية فِي نقد الشعر العراقي الحديث عرض نظري ونماذج تطبيقية : ٢٠٢ ؛ وينظر : مُقدمة في النقد الأَدبيّ : ٤٣٥ ؛ والشعر العراقي الحديث ١٩٤٥ ـ ١٩٨٠ في معايير النقد الأكاديمي : ٥٨ ؛ والحركة النقدية حول عبد الوهاب البياتي : ٧٥ .

٥ ـ النقد الفَنِّيّ : ٥ .

٦ ـ ينظر : النقد الأَدبيّ أُصوله مناهجه : ١٣٢ .

يرى الباحثُ " ميثم حياوي عبد نور " أَنَّ الاتجاهَ الفَنِّيَّ ( يهتمُّ بجميعِ الجوانبِ الداخليَّةِ للنَّصِّ فضلاً عن اهتمامِه بِالعواملِ الخارجيَّةِ للنَّصِّ التي تساعدُ على دراسةِ النَّصِّ الأَدبيِّ وفهمِه )[1] ، يبدو أَنَّ هذه العبارةَ وقعَ فيهَا لبسٌ ، أَليسَ الاتجاهُ الفَنِّيُّ – بحسبِ رأيِ النَّاقِدِ نفسِه – بِأَنَّه امتدادٌ وتطورٌ للبلاغةِ ؟ ، وقد أَشارَ إلى الجذورِ العربيَّة ، وانتهى إلى القولِ إنَّ هذا الاتجاهَ ( نشأَ وتطورَ في بيئةٍ عربيَّةٍ خالصةٍ )[2] ، فنتساءل كيفَ يَهتمُّ الاتجاهُ الفَنِّيُّ – الذي يُعنى بالصورةِ والإيقاعِ والتراكيبِ واللغةِ وغيرها من قضايا النَّصِّ الفَنِّيَّةِ الداخليَّةِ – بالعواملِ والمؤثراتِ الخارجيَّةِ ؟ .

الاتجاهُ الفَنِّيُّ يعنى بِالنَّصِّ من داخلِه ، بتلك اللمساتِ الفَنِّيَّةِ التي أَضفتْ على النَّصِّ جماليَّةً أَدَبيَّةً ، من الصورةِ ، والموسيقى ، واللغةِ بناءً وتركيباً ، وَكُلّ ما جعله يندرجُ ضمن عالمِ الإبدَاعِ ، إنَّه بعبارةٍ أوجز يركّزُ على أَدبيَّةِ الأَدب .

ومن الدراساتِ التي اتخذتْ من الاتجاهِ الفَنِّيِّ أُسّاً لها[3] :

**قصيدة خليل حاوي بين الإبدَاع والإتباع لــ" د . خالد سليمان "**

الشعرُ له علاقةٌ وطيدةٌ بِحركةِ المجتمعِ ، فَيتطورُ بِتطورِه ، ويُصيبُه الكَسادُ إنْ خَملَ ، ومع التطورِ الذي شهدَه الموقفُ الثقافيُّ العربيُّ ، ولاسيما بعدَ حركاتِ الإحياءِ ، والحركاتِ الأُخرى ، ثم ثورةِ الريادةِ العراقيَّةِ بشعرِ التفعيلةِ ، وتبني " مجلةُ شعر " مشروعَ قصيدةِ النثرِ ، أَدى ذلكَ إلى أَنْ تكونَ القصيدةُ المعاصرةُ ذاتَ بنيةٍ لُغويَّةٍ تركيبيَّةٍ وإِيقاعيَّةٍ مختلفة عمَّا أَلفه الذوقُ العربيُّ على مدى حركتِه التاريخيَّةِ .

تسعى دراسةُ النَّاقِدِ إلى البحثِ عن عناصرِ التجديدِ في الشكلِ وَالبناءِ وَاللُّغةِ ، والعناصرِ التي تمثِّلُ استمراراً لحضورِ القصيدةِ الموروثةِ ؛ وذلكَ إيماناً بِحَاجةِ القصيدةِ المعاصرةِ إلى الكشفِ عن تلكَ المواطنِ ، إذْ نُفِخَ فيهَا أَنفاسُ العصرِ وتحدياته ورؤاه ، وَربطها بجذورِهَا[4] .

يُوضحُ النَّاقِدُ – بإشارةٍ يعروها شيءٌ من الضبابيةِ – سبب اختيارِ " خليل حاوي " في دراستِه ، بقوله : ( نحنُ أَمامَ شاعرٍ رائدٍ من شعراءِ التفعيلةِ ، سكنته القصيدةُ التراثيَّةُ ، وسحرتْه ، في أَكثر من جانب ، لكنَّه لم يَبقَ لها عبداً ، ولم يُصيّرها أَمةً منقطعةً عن جذورِهَا ، سحرته أَنفاسُهَا فَأَطلقه عبيراً يحملُ طعمَ الأَرضِ ورائحتَهَا ، عشتارها وبعلها ، ونغمة تتغنَّى بنشوةِ الإنسانِ العربيِّ وآهتِه في زهوِهِ

---

[1] - النقد الأكاديمي في العراق جامعة الكوفة أُنموذجاً : ٨٧ .

[2] - المصدر نفسه : ٨٤ .

[3] - ومن تلكَ الدراسات على سبيل المثالِ : الصورة المجازية فِي الشعر العربي المعاصر : د . أَديب نايف ذياب ، ع ١ ، ١٩٩٠م ؛ وأنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبيّ : د . كمال أبو ديب ، ع ٤ ، ١٩٩٠م ؛ وتشتد الريح يتقد الجمر : الشاعِر مأزماً ؛ والتراسل في الشعر العربي القديم : د . صاحب خليل إبراهيم ، ع ٦ – ٨ ، ١٩٩٤م ؛ وقراءة فِي قصيدة سامي مهدي العدّاء : د . ضياء خضير ، ع ٧ – ٨ – ٩ ، ١٩٩٧ م ؛ وتداخل الإيقاع فِي الشعرِ العراقي الحديث : د . فهد محسن فرحان ، ع ٥ ، ١٩٩٨ م ؛ وأنويّة الشَّاعِر من أحكام التشكيل إلى إثراء الدلالة : د . محمد صابر عبيد ، ع ٤ ، ٢٠٠٠م ؛ وفاعلية التصوير في " غريب على الخليج " للسياب : د . أَياد عبد الودود الحمداني ، ع ٣ – ٤ ، ٢٠٠٥ م ؛ والبحث عن الخارج دراسة في مستويات التشخيص وعلاقاته التناصية في شعر السَّيَّاب : د . أياد عبد الودود الحمداني ، ع ٥ – ٤ ، ٢٠٠٦ م .

[4] - ينظر : قصيدة خليل حاوي بين الإبدَاع والإتباع : د . خالد سليمان ، الأَقلام ، ع ١ - ٤ ، ١٩٩٦ م : ١٤ .

وانتصارِه [ ... ] وجاءتْ هذه القصيدةُ وقد توافرتْ فيها خصوصيتُها وفرادتُها في اقترابِهَا من القصيدةِ التراثيَّةِ وفي ابتعادِهَا عنها ، في إتباعِهَا وفي إبداعِهَا )[١] ، وقد أَوجزَ النَّاقِدُ كثيراً ممَّا تميَّزتْ به قصيدةُ " حاوي " فِي مضمونِهَا الحديثِ وَعلاقتِهَا بِالتراثِ ، فلم يكنْ شعرُه منقطعَ الأَوصالِ عن تراثِه ، وَلَا أَسيراً له بِالوقتِ نفسِه .

يختارُ النَّاقِدُ ثلاثَ سماتٍ فَنِّيَّةٍ وهي : الإيقاعُ ولُغةُ القصيدةِ وبناؤها ، معللاً سبب الاختيارِ بِأَنَّ هذهِ السماتِ لها امتدادٌ وارتباطٌ بقصيدةِ التراثِ ، وهذا الجانبُ تناساه أَغلبُ النقادِ الذينَ درسوا شعرَ التفعيلةِ[٢] بحسب رأيه .

**الإيقاع :**

الإيقاعُ جوهرُ الشعرِ ونبضُه ، له من الأَثرِ ما تهتزُّ له النفسُ ، وتستلذُّ لسماعِه الأذنُ ، وَقد صحبَ الشعرَ الغناءُ فِي مسيرتِه الأُولى ، وما كانَ ذلكَ لولا وجود الإيقاع . وَ( الإيقاعُ فِي حدِّ ذاتِه يشكِّلُ متعةً حسيةً لِكُلِّ الناسِ ، ومتعة فكريَّة جَمَالِيَّة للذينَ يستطيعونَ تذوقه فِي الأَعمالِ الفَنِّيَّةِ )[٣] ، وهو عنصرٌ جوهريٌّ من عناصر الصياغةِ الشعريَّةِ وَيفقدُ الشعرُ خصوصيته إنْ فقدَه[٤] ، وله مظهرانِ داخليٌّ وخارجيٌّ ، الأَولُ يتمثَّلُ في الحركةِ الداخلِيَّةِ في بناءِ القصيدةِ ونسيجِهَا ، فيتمُّ إدراكه عبرَ فهمٍ متكاملٍ لِبناءِ القصيدةِ وليسَ عن طريقِ حاسةِ السمعِ ؛ لذا استبعده النَّاقِدُ من دراستِه[٥] ، وأَمَّا الإيقاعُ الخارجيُّ فَتتلقفُه الأُذنُ وتترنمُ النفسُ مع تنغيماتِه ، ويتحسسُه المتذوقُ ، ويتجسدُ بِالوزنِ والقافيةِ ، فكانَ موضعَ دراسةِ النَّاقِدِ .

**الوزن :**

الشعرُ عمادُه الوزنُ ، والوزنُ العربيُّ قائمٌ على تكرارِ وحداتٍ صوتيَّةٍ بصورةٍ متماثلةٍ ، وثمة تداخل كبيرٌ بينَ الشعرِ والوزنِ ، فالشعرُ ( تنسيقٌ للنظامِ الصوتيِّ للغةِ )[٦] ، وَ( إنَّ الوزنَ هو وسيلةٌ لجعلِ اللغةِ شعراً )[٧] ، فليس بغريبٍ أَن يكونَ الوزنُ أَساسَ الشعرِ ، والشعرُ الحرُّ قامَ على حريةِ عددِ التفعيلاتِ في السطرِ الشعريِّ ، بِلا انتظامٍ لكنَّه يحتفظُ بالتفعيلةِ ذاتِهَا على طولِ القصيدةِ ، وعليه فلا بُدَّ من دراسةِ الوزنِ الشعريِّ بوصفِه أَمراً فَنِّيّاً مهماً فِي النصوصِ .

---

[١] ـ قصيدة خليل حاوي بين الإبدَاع والإتباع : ١٤ .
[٢] ـ ينظر : المصدر نفسه : ١٥ .
[٣] ـ موسوعة الإبدَاع الأدبيّ : ٥٩ .
[٤] ـ ينظر : شعر الشام خليل مردم : ٢٣٢ ؛ و موسوعة الإبدَاع الأدبيّ : ٦١ .
[٥] ـ ينظر : قصيدة خليل حاوي بين الإبدَاع والإتباع : ١٥ .
[٦] ـ نظرية الأدب : ٢١٣ .
[٧] ـ بناء لغة الشعر : ٥٨ .

يعرضُ النَّاقِدُ بعضاً من الأُسسِ التي أَوصتْ بِهَا " نازك الملائكة " ولاسيما تحذيرها ( الشعراء من الخروجِ في قصائدِهم عمَّا أَلفته الأذنُ العربيَّةُ ، والذوقُ الموسيقيُّ الشعريُّ ، فيما يتعلقُ بطولِ الأَسطرِ أَو عددِ تفعيلاتِهَا ، فمنعتْ أَنْ يكونَ عددُ التفعيلاتِ في السطرِ خماسيَّاً أَو سباعيّاً [ ... ] كما أَنَّهَا حذرتِ الشعراءَ من التنويعِ في التفعيلاتِ في القصيدةِ الواحدةِ [ ... و ] حذرتْ من التدويرِ في القصيدةِ ، على اعتبار أَنَّ الحريةَ التي أُعطيتْ لِلشَّاعِرِ في القصيدةِ تجعلُه في غِنى تامٍ عن التدويرِ )[١] ، هذه الأُسسُ في حقيقتِهَا امتدادٌ لما هو الموروث ، ومن ثَمَّ فالحريةُ مقيدةٌ بالانضباطِ وعدمِ تركِ الأَمرِ على غاربِه ، لكنَّ الشعراءَ لم يَلتزموا بِهذه الأُسسِ ، أَما " خليل الحاوي " فقد تمسك بعدمِ تنويعِ التفعيلاتِ في القصيدةِ الواحدةِ ، وَبالنسبةِ لعددِ التفعيلاتِ في السطرِ الواحدِ بفرديتها وزوجيتها فلم يلتزم به ، وقد حرصَ الشَّاعِرُ على حضورِ القافيةِ حضوراً مُكثفاً في قصائدِه[٢] ، فضلاً عن ذلكَ ( لم يستخدمْ من تفعيلاتِ العروضِ سوى ثلاثِ تفعيلاتٍ ، هي : فَاْعِلَاْتُنْ ، ومُتَفَاْعِلُنْ ، ومُسْتَفْعِلُنْ )[٣] ، وهذا الاستخدامُ المحدودُ يتركُ في ذهنِ القارئِ تصوراتٍ رُبَّمَا تسيءُ لِلشَّاعِرِ بعدمِ قُدرتِه على ركوبِ بعضِ الأَوزانِ ، و النَّاقِدُ لم يعلقْ بحرفٍ على هذه الخصوصيَّةِ وبواعثِها ، هل هي عجزٌ أَو هناكَ أَسبابٌ أُخرى وراء هذه الظاهرة ؟ .

أَرجعَ النَّاقِدُ سببَ ( التنوعِ في التفعيلةِ داخل القصيدةِ الواحدةِ إلى تغييرٍ في العاطفةِ أَو النبرةِ أَو الدفقةِ الشعوريَّةِ عندَ الشَّاعِرِ )[٤] ، فالتغيّرُ في الوزنِ والنبرةِ الصوتيَّةِ يضيفُ شحنةً تأثيريَّةً لِلمُتَلقِّي وذلكَ عبرَ صدمةٍ صوتيَّةٍ مختلفةٍ تسترعي الانتباه والترقب لما سيحصل ؛ لِأَنَّ المستوى الصوتيّ يجذبُ الانتباه ، ويشدُّ إليه الإصغاء ، وهو جزءٌ لا يتجزأ من التأثيرِ الجَمَالِيِّ[٥] ، لكنَّ النَّاقِدَ يرفضُ عموميته ؛ وذلكَ بِأَنَّه بِأَنَّه لا ينطبقُ على النماذجِ كُلِّهَا ، ويمكنُ دحضه بأَمثلةٍ تطبيقيَّةٍ ؛ لِأَنَّ ( الوزنَ الشعريَّ العربيَّ ظلَّ ، على مدى عصورِه السابقةِ ، قادراً على التعبيرِ عن عواطف مختلفة ، ونبراتٍ متباينةٍ ، وأَمزجةٍ متنوعةٍ )[٦] )[٦] ، وهذا رأيٌ فيه من الصحةِ ما لا ريب فيه ولا جدال ، لكنَّه يفتقرُ إلى مثالٍ من عيونِ الشعرِ العربيِّ القديمِ ؛ لزيادةِ الإقناعِ لدى القارئ ، بِالرغمِ من أَنَّه يأتي بِقصيدةِ " لعازر عام ١٩٦٢ " التي تتضمنُ مزاجينِ مختلفينِ جَاءَتْ بتفعيلةٍ واحدةٍ ، يقولُ فيها " حاوي " :

***" جارتي ، يا جارتي***
***لا تسأليني كيفَ عادْ***
***عادَ لِي من غُربةِ الموتِ الحبيب***
***حَجَرُ الدارِ يُغنِّي***

---

[١] - قصيدة خليل حاوي بين الإبدَاع والإتباع : ١٥ .
[٢] - ينظر : المصدر نفسه : ١٥ .
[٣] - المصدر نفسه : ١٦ .
[٤] - المصدر نفسه : ١٦ .
[٥] - ينظر : نظرية الأدب : ٢١٣ .
[٦] - قصيدة خليل حاوي بين الإبدَاع والإتباع : ١٦ .

***وَتُغنّـي عتبات الدارِ ، وَالخمرُ***

***تُغنّـي فـي الجرارْ***

***وستار الحزن يخضرُّ***

***[ ... ... ... ... ... ]***

***الحواس الخمس فوهات مجامرْ***

***تشتـهي طعم الدواهي والخرابْ***

***تشتـهي طعم دمـي***

***طعم التراب***

***ينطوي جسمـيْ علـى جسمـيَ***

***يلتف دوائرْ "***

هذانِ المقطعانِ واضحانِ بمزاجينِ متناقضينِ ؛ فَالأَولُ فرحٌ يغمرُ الزوجةَ بعودةِ حبيبها ، والآخرُ حرقةٌ وأَلمٌ ، وَعلى الرغمِ من ذلكَ لم يلجأ الشَّاعِرُ إِلى تغييرِ التفعيلةِ ، وَإِنَّمَا بقيتْ على حالِها[1] ، إِذْ كانتْ تفعيلةُ بحرِ الرملِ " فَاْعِلَاْتُنْ " لم تتغيّر سوى ما أَصابَهَا من زُحافاتٍ ، ويبدو أَنَّ سببَ نجاح المُبدعِ فِي ذلكَ هو دقته فِي اختيارِ الأَلفاظِ ؛ لأَنَّهَا ( أَوعيةٌ جميلة ، تحتضنُ الهمساتِ والأَناتِ ، وتحشد الثورة والهياج ، بما تختزنُ فِي ذاتِها من ظلالٍ ورؤى وإِشعاع .. والشاعرُ الحقُّ يدركُ أَبعادَ الكلمةِ ، وسحرها ، وهو إِذْ يتخيَّرها يهبُها من ذاته طاقةً جديدةً ، وطعماً هو جزءٌ من كيانِه ، وشيءٌ من إِحساسِه وبعضٌ من نبضِه )[2] ، فمن خلال الأَلفاظِ وما تتضمنه من شحناتٍ تمكن من جعل النَّصَّ يحملُ ثنائيةً دلاليَّةً .

**القافيَّة :**

شعرُ التفعيلةِ تخلصَ من القافيَّةِ بصورةٍ رسميَّةٍ ، فإذا ما كَتَبَ الشَّاعِرُ قصيدةً لم يتوجبْ عليه الإتيانِ بالقافيَّةِ ، بل يكونُ حُرّاً مَتَى شاءَ جاءَ بِهَا وَمَتَى شَاءَ تَرَكَهَا ، وما حضورُ القَافِيَّةِ في شعرِ التفعيلةِ إلا اعترافٌ بِأَهميتِهَا الإيقاعيَّةِ في القصيدةِ ، وقد كانَ لها حضورٌ بارزٌ ومُكثفٌ في قصائدِ " حاوي " ، وَتظلُّ عُنصراً إيقاعيَّاً بارزاً في شعرِه ، وهذا يشي بِأثرِ القصيدةِ التراثيَّةِ في مخيلتِه[3] . وحضورُ القَافِيَّةِ يجعلُ المُتَلقِّي يعيشُ أَجواء القصيدةِ الموروثةِ بزيٍّ جديدٍ ، وتنوعها في القصيدةِ يُذهبُ عن المُتَلقِّي شيئاً من رتابةِ الإيقاعِ ، وتزيدُ من مدى تفاعلِ المُتَلقِّي مع القصيدةِ ، إِذْ يبقى مُترقباً مجيءَ القَافِيَّةِ ، لتُخبرَهُ بنهايةِ السطرِ الشعريِّ .

**اللغة :**

[1] - ينظر : قصيدة خليل حاوي بين الإبدَاع والإتباع : ١٦ .
[2] - الإيقاع فِي الشعرِ العربيّ : ٨١ .
[3] - ينظر : قصيدة خليل حاوي بين الإبدَاع والإتباع : ١٦ .

عَمَدَ الشعراءُ إلى خلقِ لغةٍ جديدةٍ من مفرداتِ اللغةِ نفسِهَا ، وذلكَ باللجوءِ إلى إنشاءِ علاقاتٍ جديدةٍ بينَ الأَلفاظِ ، ممَّا يؤدي إلى خلقِ بنيةٍ علائقيَّةٍ لم تكُ مألوفةً ، بتحطيمِ ما أَلفه المُتلقِّي ، وليس بالضرورةِ أَنْ تكونَ قائمةً على مبدأِ عقلانيَّةِ التعبيرِ[1] ؛ لِأَنَّ ( الشعرَ خرقٌ للُّغةِ وانزياح عن صياغتِها المألوفةِ ، وَلا يُرادُ بالخرقِ الخروج التام على أُصولِ اللغةِ ومعاني النحو ، وَإِنَّمَا التفننُ فِي الصياغةِ للوصولِ إلى الشعريَّةِ التي هي أَهمّ ما يتسمُّ به الشعرُ الأَصيلُ )[2] ، ثم أَخذَ النَّاقِدُ ينظرُ لِلغةِ الشعرِ ، وجاءَ بِآراءِ النقادِ السابقينَ من القدماءِ والمحدثينَ[3] ، ويصفُ " خليل حاوي " فِي لغتِه بِأَنَّه ( أَبقى للتعبيرِ منطقيته ، ولكن دون أَن يبقيه في إطارِ المألوفِ المبتذلِ : بمعنى أَنَّ علاقاتِ الأَلفاظِ بعضها ببعضٍ بقيت علاقاتٍ قائمة على درجةٍ من العقلانيَّةِ والمنطقيَّةِ دونَ أَنْ تبقى أَسيرةَ الموروثِ )[4] ؛ لِأَنَّه على النَّاقِدِ النَّاقِدِ أَن يبدأَ فِي دراسته لُغة الشعرِ ( بما هو موجود فِي القصيدةِ – موجود بمعنى أَنَّه يمكن وصفه والإشارة إليه بوصفِه شيئاً مُقرَّراً تقدّمه الكلماتُ )[5] ، ثم يعرضُ النَّاقِدُ مقطعينِ ويخرجُ منهما العلاقاتِ الجديدة بينَ الأَلفاظِ ، بعدَ ما يعرضُ نماذج منتقاة من تلك التراكيبِ يخرجُ بنتيجةٍ ، وهي أَنَّ الشَّاعِرَ ( يستغلُ كُلَّ ما يسمحُ به الموروثُ من استكشافِ مساحاتٍ بكر في علاقاتٍ جديدةٍ . إنَّه إمعانُ الفكرِ في استغلالِ اللغةِ للشعرِ دونَ أَنْ يفقدَهَا شعريتها ، وقدرةٌ على إحداثِ الدهشةِ ، بالمنطقِ ، واكتشافِ الغريبِ بالمُفاجأةِ )[6] ، وَهذا هو المطلوبُ من الشعراءِ ، بإحداثِ هزَّةٍ بعلاقاتٍ جديدةٍ يُخيِّبُ عندها أُفقُ التوقعِ لدى لدى القارئِ ، ومن هنا يصلُ الشعرُ إلى درجةِ الإبدَاعِ الفنِّيّ . فَـ( اللغةَ هي وسيلة الأَديبِ للتعبيرِ والخلقِ ، وهي موسيقاه ، وهي ألوانه ، وهي فكره ، وهي المادة الخام التي سوَّى منهَا كائناً ذا ملامح وسماتٍ [ ... ] وحركةٍ وحياةٍ )[7] ، وَبِهَا يتفاوت المبدعونَ فِي سلم الإبدَاعِ فِي قدراتِهم على تقليبِها بأَوجهٍ مختلفةٍ .

**البناء :**

الإبدَاعُ الأَدبيُّ بناءٌ لُغويٌّ ، والأَديبُ الجيدُ هو من تُشيِّدُ نصوصُه بسحرِ البيانِ ، وهو فنٌّ معتمدٌ على سعةِ الخيالِ ودقةِ الملاحظةِ ، ويتخذُ من الأَلفاظِ أُسَّاً لعملِه . ويكونُ البناءُ وفقَ مستويينِ : الخارجيّ والداخليّ ، الخارجيّ يمثِّلُ شكلَ القصيدةِ ، والداخليّ يتبلور فِي تنظيم بنيتها ، أَي التشكيل الذي تمَّ من

[1] - ينظر : قصيدة خليل حاوي بين الإبدَاع والإتباع : ١٧ .
[2] - فِي الشعرِ العربي الحديث : ١٠٩ .
[3] - ينظر : قصيدة خليل حاوي بين الإبدَاع والإتباع : ١٨ .
[4] - ينظر : المصدر نفسه : ١٩ .
[5] - لغة الشعراء : ١١ .
[6] - ينظر : قصيدة خليل حاوي بين الإبدَاع والإتباع : ١٩ .
[7] - البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد : ٨٥ .

خلاله التعبير عن التجربةِ الشعريَّةِ[1] ، ثم يُبيِّنُ النَّاقِدُ نمطينِ من البناءِ ، وهما البسيط والمعقد ، وسنعرضهما في الجدول الآتي :

| البناء البسيط | البناء المعقد |
| --- | --- |
| هو البناء الذي جاءتْ عليه أَغلبُ قصائدِ الشعر العربيّ ، حَتَّى الخمسينات من القرن العشرين . | هو البناءُ الذي بُنيتْ عليه معظم قصائد الحداثة . |
| القصيدةُ وفق هذا البناءِ تتشكّلُ من مجموعةِ دوراتٍ ذات بؤرةٍ واحدةٍ أَو مركزٍ واحدٍ ، وتدورُ حولها كُلُّ الجملِ الشعريَّةِ في القصيدةِ وهي القصائد التي تتضمنُ بيتَ القصيدِ كما هو معهود . | تقومُ القصيدةُ على دوراتٍ عدَّةٍ ، وَكُلُ دورةٍ تفتحُ لنفسِهَا بؤرة وتدورُ حولها جملٌ شعريَّةٌ أُخرى ، لذا فيصيبُ بناءها التعقيدُ والغموضُ ، وتَتطلبُ من المُتَلقِّي دقةً في التأملِ وتأنياً في القراءةِ ، وتركيزاً في التحليلِ وفكّ الشفراتِ . |
| يأخذُ النَّاقِدُ مثالاً لهذا النمطِ ، قصيدة نثريَّة بعنوانِ " خرزة البئر " لجبرا إبراهيم جبرا ، ويقوم بتحليلها ، ويبيِّنُ بؤرتها أَو مركزها الذي دارتْ حوله القصيدةُ كُلُّهَا وهي فكرة " الموت والانبعاث "[2] | يشيرُ النَّاقِدُ إِلى دراسةٍ سابقةٍ له لِإحدى قصائد " أدونيس " كمثالٍ لهذا النمط . |

أما قصائد " حاوي " فقد ظلت سهلةَ البناءِ مرتكزةً على البناء الدراميّ ، وقد أَغنى الشَّاعِرُ نصوصَه بالتجاربِ وبالأَفكارِ التي تخصُّ الإنسانَ بصفةٍ عامة . يأخذُ النَّاقِدُ أَطولَ قصائد الشَّاعِرِ وأَكثرَها دراميَّة ، وهي " لعازر عام ١٩٦٢ " ، متخذة من بحرِ الرمل وزناً لها ، وتتضمن سبعة عشر عنواناً فرعياً ، وعلى الرغمِ من الاستقلالِ الشكليِّ لهذهِ العنواناتِ إلا أَنَّهَا بقيت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بِالبؤرةِ ، والدورة الواحدة تشكل دورة مستقلة نوعاً ما ؛ لِأَنَّهَا لم تنفصل كُلِّيّاً عن البؤرةِ الرئيسةِ في النَّصِّ[3] .

[1] - ينظر : قصيدة خليل حاوي بين الإبدَاع والإتباع : ٢٠ .
[2] - ينظر : قصيدة خليل حاوي بين الإبدَاع والإتباع : ٢٠ – ٢١ .
[3] - ينظر : المصدر نفسه : ٢١ – ٢٢ .

## المبحث الثاني

## الاتجاه الأُسلُوبيُّ

الأُسلُوبيَّةُ اتجاهٌ نقديٌّ حديث ، يعتمدُ الوصف والتحليل الأَلسنيّ للنصوصِ ، مُبتعداً عن الأَحكامِ الذاتيَّةِ والانطباعيَّةِ ، وَ( تتحدّد الأسلوبيَّةُ بِكونِها البعد اللسانيّ لظاهرةِ الأسلوب ، طالما أنَّ جوهرَ الأثر الأدبيّ لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغاته البلاغيّة )[1] ، فَكُلُّ ما يجيءُ به النَّاقِدُ الأُسلُوبيُّ هو وصفٌ لغويٌّ للنَّصِّ بتراكيبِه المتعددةِ ، وعلاقاته الداخليَّة وترابطها مع بعضِها ، وبذلك يكونُ عملُه متشحَاً بالدليلِ اللفظيِّ .

تقومُ الأُسلوبيّةُ على الوصفِ ، فهي اتجاه ( وصفِيّ بالضرورة )[2] كما يرى " صلاح فضل " ؛ لِأَنَّها تَتَخِذُ النَّصَّ ولغته مدماكاً لعملها ، إِذْ تقومُ ( على توصيفِ الخصائصِ القوليَّة فِي النَّصِّ ، وهي تتناولُ ما هو فِي لغةِ النَّصِّ فقط )[3] ، فلا تبحثُ عمَّا وراء اللفظِ من معنى محتملٍ أَو باطنٍ ، ومن هنا فـ( الأُسلوبيّةُ لا تستهدفُ التفسير وَإِنَّمَا الوصف )[4] ، ولا تجيبُ الدراسةُ الأُسلوبيّةُ ( عن سؤال لماذا لأَيِّ عملٍ ، وَإِنَّمَا عن سؤال ما هو ؟ وكيف بُني ؟ )[5] ، إِذْ هي وَصفٌ لِـ( مجموعِ كُلّ العناصرِ اللغويّة المستعملة فِي نَصٍّ ؛ لأَنَّ الوسائلَ اللغويّةَ جميعَهَا هي وسائل لغويّة ووسائل أُسلوبيَّة فِي وقتٍ واحدٍ )[6] ومن ثَمَّ فهي تمتازُ بالموضوعيَّةِ والشموليَّةِ في دراسةِ النَّصِّ بِوصفِ مكوناتِه وتراكيبه ، ومعرفة خواصه .

تُعنى الأُسلوبيَّةُ بدراسةِ مستوياتِ التحليل اللغويّ ، معجميَّاً ، وصرفيَّاً ، وَإِيقاعيَّاً ، وتركيبيَّاً ، والتمييز بينها ، وَبيانِ خصوصيتها فِي النَّصِّ المدروسِ[7] ، فَتَهتمُّ بِما تميَّزَ به النَّصُّ ، وما فِيه من منبهاتٍ وضواغط على قارئِه ، فضلاً على الاختيارِ ومعرفةِ علاقتِه بالبدائلِ التي تمنحُها اللغةُ ، ( فحين يريدُ شخصٌ ما أن يكتبَ شيئاً أو يقولَ شيئاً فإِنَّه يلجأ إِلى آلية أساسية هي الاختيار ، وهذا ما يميّزُ الكلام باعتبارِه تحققاً فرديَّاً للغةِ )[8] ، وعليه فَإِنَّ " ديكرو " و " تودوروف " ( يعرّفانِ الأُسلوبَ بِأَنَّه أَقربُ ما يكونُ إِلى ذلك الاختيار الذي لا بُدَّ لِكُلِّ نَصٍّ أَن يعتمدَه من بين عدّة اختيارات توفرها اللغةُ ، ويؤكدانِ أَنَّ الأساليبَ توجدُ فِي اللغةِ ، وليس فِي نفسيةِ المستعملينَ )[9] ، فَـ( لا مناصَ لدارسِ الأُسلُوبيَّة من تقصي مظاهرَ الاختيارِ وملامحَه فِي النَّصِّ الإبدَاعيِّ ، وصولاً إِلى الوظيفةِ التأثيريَّةِ والإبلاغيَّةِ والجماليَّةِ

---

[1] ـ الأُسلُوبيَّة والبيان العربيّ : ٢٣ .
[2] ـ علم الأُسلوب مبادئه و إجراءاته : ٣٣ ؛ وينظر : مدخل إِلى علم الأُسلوب : ٤٥ .
[3] ـ الخطيئة والتكفير : ٢٤ .
[4] ـ مناهج النقد الأَدبيّ : ١٩٣ ؛ وينظر : تجليات الأُسلوب والأُسلوبيَّة في النقد الأَدبيّ : أ. بن يحيى فتيحة ، الموقف الأَدبيّ ، ع ٤٣٩ ، ٢٠٠٧ م : ٢٥ .
[5] ـ مناهج النقد الأَدبيّ : ١٩٤ ؛ وينظر : دراسة الأُسلوب بين المعاصرة والتراث : ٢٨ ؛ و ظواهر أُسلوبيَّة في الشعر الحديث في اليمن : ٤٥ .
[6] ـ نحو نظرية أُسلوبيَّة لسانيَّة : ١٩ ؛ وينظر : ظواهر أُسلوبيَّة في الشعر الحديث في اليمن : ٤٤ .
[7] ـ ينظر : الوجهة الإِحصائية في الدراسة الأُسلُوبيَّة : د . صلاح فضل ، مجلة فصول ، مجلد ٤ ، ع ١ ، ١٩٨٣ م : ١٢٩ ؛ وظواهر أُسلوبيَّة في الشعر الحديث في اليمن : ٩ ؛ ونحو نقد عربي : ٩ ؛ وتحليل النَّصّ الأَدبيّ بين النظرية والتطبيق : ٢٠ .
[8] ـ مناهج النقد الأَدبيّ الحديث : ١٠ ؛ وينظر : بنية اللغة الشعرية : ١٥ ؛ علم الأُسلوب مبادئه وإجراءاته : ١١٣ ــ ١١٦ .
[9] ـ النقد الأَدبيّ المعاصر مناهج ، اتجاهات ، قضايا : ٨١ ؛ وينظر : نحو نظريَّة أُسلوبيَّة لسانيَّة : ٢٢ .

فِيه )[١] ، وعن طريقِ الاختيارِ يميّزُ المُتَلقِّي فضلاً عن النَّاقِدِ بين أَساليبَ مختلفة ، سواء باختلافِ الزمنِ أَو باختلافِ البيئةِ ؛ لأَنَّ ( اختلاف البيئة يؤدي إلى اختلاف الشعر )[٢] ، أَو اختلاف الجنس أَو غيرها ، فَكُلُّ ذلك يتركُ أَثره فِي بنيةِ النَّصِّ وتركيبته الصوتيّة .

إنَّ الأَعمالَ الأَدبيَّةَ مختلفةُ المستوياتِ فِي قيمتها الفَنِّيَّةِ بِالرغمِ من تشابه موضوعاتها ؛ لأَنَّ ( روعةَ العملِ الأَدبيِّ لا تتعلقُ بعظمةِ الموضوعِ بقدرِ ما تتعلقُ بأُسلوبِه )[٣] ، ولكي ننتشي بلذَّةِ الإبدَاعِ ولنعرفَ عظمةَ الأعمالِ الأَدبيَّةِ ؛ جاءَتِ الأُسلوبيّةُ تُبيّنُ تلك المواطنَ وفرادتها ، فَدَرَسَتِ الطريقةَ التي ينفردُ بها ( الكاتبُ فِي التعبيرِ عن شخصيتِه الأَدبيّة المتميزة عن سواها ، ولاسيما فِي اختيارِ المفردات ، وصياغة العبارات ، والتشابه والإيقاع )[٤] ؛ لأَنَّ ( الأُسلوبَ هو مجموع ما فِي الكلامِ من بدائلَ اختياريَّة ، تأتي على شكلِ احتمالاتٍ ترادفيَّةٍ ، يرتبطُ استعمالها بمعاييرَ اجتماعيَّةٍ محدّدةٍ لعرضِ واقعةٍ أَو حدثٍ لُغويَّاً )[٥] ، مع التركيزِ من قبلِ المنشئِ على إثارةِ الانفعالِ والمتعةِ الجماليَّةِ فِي المُتَلقِّي .

إنَّ الدراسةَ الأُسلوبيَّةَ ( تكشفُ عن فرادةِ النصوصِ الشعريَّةِ عبرَ مراحل التطورِ المختلفةِ )[٦] ؛ لذا فهي تقفُ عندَ ( كُلِّ استعمالٍ بدت عليه الطرافةُ فِي شعرِ الشَّاعِرِ فِي وجهٍ من الوجوهِ )[٧] ، طرافةٌ لم تكنْ تكنْ مألوفةً لدى المُتَلقِّي ، وقد تعهدتِ الأُسلوبيّةُ بالبحثِ عن سرِّ الإبدَاعِ ، وجعله من أَهدافِها الذي تريدُ الوصل إليه ، فَتحاولُ الكشفَ عن الفرادة الإبدَاعيَّة التي يتميّزُ بها النَّصُّ المدروسُ .

يعمدُ الشعراءُ إلى إحداثِ هَزَّةٍ فِي وجدانِ المُتَلقِّي فضلاً عن إثارةِ خيالِه وذاكرتِه ، بوساطةِ الوسائل اللغويَّة ، مثلاً الصورة المستحدثة النادرة ، أَو التكرار ، أَو قلب المشهور والمتعارف ، وَإِنَّ ( الظاهرة الأَدبيّة الإبداعيَّة هي ظاهرة لسانية فِي المقامِ الأولِ تعمد على خلخلةِ السائد والمألوف من الأنظمةِ اللسانيَّةِ )[٨] ؛ لغاياتٍ جماليَّة[٩] ، فـ( تعدد مستويات التعبير ، واختلاف طرقه ، قد أديا بعلماءِ اللغةِ إلى الالتفاتِ إلى التأثيراتِ الوجدانيَّةِ للألفاظِ والعباراتِ ، ومن هنا ارتبط علم الأسلوب بالأدبِ ، لما تتميَّزُ به اللغة الأَدبيَّة بالذات من تأثير وجدانيّ واضح )[١٠] ، ولفهمِ الظاهرة أَو دراستها ينبغي اللجوء إلى اللسانيات الحديثة ، إذْ تسمحُ ( بالتصدي إلى لُبِّ العملِ الأَدبيِّ ، وإِلى معالجتِه من خلالِ مظهرِه اللفظيِّ النَّصِّيِّ

---

[١] ـ الأُسلُوبيَّة والنص الأَدبيّ : حسين بوحسون : ٤٣ ؛ وينظر : النقد العربي نحو نظرية ثانية : ٢١٠ ؛ وأُسلوبيَّة اللغة عند نازك الملائكة : جبار اهليل زغير ، رسالة دكتوراه ، كلية التربية ( صفي الدين الحلي ) ، جامعة بابل : ١٥ .

[٢] ـ الحداثة في الشعر العربي المعاصر : محمد سليمان حسن ، مجلة الموقف الأَدبيّ ، ع ٣٦٣ ، ٢٠٠١ م : ١٢٧ .

[٣] ـ في الأُسلوبِ الأَدبيّ : ٦١ .

[٤] ـ المعجم الأَدبيّ : ٢٠ ؛ و ينظر : ظواهر أُسلوبيَّة في الشعر الحديث في اليمن : ٩ .

[٥] ـ نحو نظريَّةٍ أُسلوبيَّة لسانية : ٤٥ .

[٦] ـ اتجاهات النقاد العرب في قراءة النَّصِّ الشعري الحديث : ١٧٨ .

[٧] ـ خصائص الأُسلوب في الشوقيات : ١١ ؛ وينظر ظواهر أُسلوبيَّة في الشعر الحديث في اليمن : ٩ ؛ و البناء الأُسلُوبيّ في مشاهد الجنة والنار في القران الكريم : ٥ .

[٨] ـ المفكرة النقدية : ٣٣ .

[٩] ـ ينظر : من الوجهة الإِحصائية في الدراسة الأُسلُوبيَّة : ١٢٩ ؛ ونظريّة الأَدب : ٢٤٦ ؛ ومدخل إِلى علم الأُسلوب : ٣١ ؛ وظواهر أُسلوبيَّة في الشعر الحديث في اليمن : ٤١ .

[١٠] ـ مدخل إِلى علم الأَسلوب : ٥٢ ؛ وينظر : البلاغة و الأُسلُوبيَّة : ١٩ .

)[١] ، فاللفظُ هو المظهر البارز الذي تنبضُ به روحُ النَّصِّ والناقل لها ؛ لأَنَّ اللفظَ جسمٌ روحه المعنى ، ولا يغني شيءٌ عن اللفظِ ، بل إنَّ الدليلَ النَّصِّيَّ دليلٌ لا يُفحم فِي العملِ النقديِّ ؛ ومن ثَمَّ فـ( الدراسة الأُسلوبيَّة ينبغي أَن تكونَ نقطةُ البدء فِيها لغويَّة )[٢] ، فقد اتضح أَنَّ ( الأُسلوبَ يتناولُ الشكلَ اللفظيّ أَو الكتابيّ الذي تلبسه الفكرةُ ، والشكلُ اللفظيّ أَو الكتابيّ يحصلُ من اختيار الكلام ونظمه فِي جملٍ وتعابير جديدةٍ . وطريقة نظم الكلام هذه هي جوهر الأُسلوب وبها يمتاز كُلُّ أَديبٍ عن سائرِ الأُدباءِ ؛ لأَنَّهَا هي المظهرُ الأَصيل للنتاجِ الأَدبيّ ، بينما الكلمات والجمل والفكر مشاعة بين الجميعِ )[٣] ، مؤكدة على مكمن مكمن الإبدَاعِ المتمثل فِي نظم الكلام ، إذْ لا يرفعُ شرفُ المعنى وجلالةُ الموضوع من قيمةِ النَّصِّ الإبدَاعيَّةِ بقدرِ ما يفعلُ ذلك البناءُ اللغويُّ .

النَّصُّ الإبدَاعيُّ ( عند التأَمل ، أَلفاظ مختارة ، وصيغ منتقاة )[٤] و( الأُسلوب حادث كلاميّ ، أَي استعمال فرديّ للّغةِ )[٥] ، لِذا فعلى المحلل الأُسلوبيّ البحث عن الانزياحِ والخروجِ عن المعيارِ العامِ للمستعملينَ ؛ أَي مدى ابتعاد لغة الأَديب عن لغةِ الاتصالِ النفعيّةِ ، ( وذلك ما يفعله الكاتب ، فهو باختيارِهِ لكلماتِهِ وتعابيرِهِ يؤكدُ القيمةَ الجماليَّةَ لرسالتِهِ ويعلو بالإيصالِ البسيط )[٦] ، إِلى إحداثِ المتعةِ الأَدبيّةِ والإثارةِ الوجدانيَّةِ ، فَيهتمُّ المحللُ الأسلوبيُّ بمعرفةِ تلك الفوارق ، ومواضعها ، ولاسيما فِي الاستعمال الدارج للّغة والاستعمال الفنِّيّ لها[٧] ، ومن ثَمَّ فَـ( الإنتاجُ الأَدبيُّ يحكمُه محورانِ ، محورُ اللغة التي هي ملك للبيئة الاجتماعيّة التي تنشأُ عنها ، ومحور الأُسلوب الذي هو ملك الأديب أَو الشاعر . وما بين هذين المحورين ، اللغةِ والأُسلوبِ ، يولدُ فَنُّ الإبداعِ فِي الكتابةِ الأَدبيّةِ أَو فِي التجربةِ الشعريّةِ )[٨] )[٨] ، ودراسة الإبدَاع لا بُدَّ أَن تُعنى بهذينِ المحورينِ ؛ لأَنَّهما عماد الأَدب .

الأَدبُ يرتكزُ على أَركانٍ ثلاثةٍ : المبدع ، والقارئ ، و النَّصّ الإبدَاعِيّ ، وقد أَخذت هذه الأَركان تسميات عديدة وكُلّها تصبُّ فِي الدلالة ذاتها ، والدراسة الأُسلُوبيَّة تركزُ تارةً على ركنٍ منفردٍ وأَحياناً عليها مجتمعة ، واختلفتْ تعريفات الأُسلُوبيَّة وفقاً للركن المعتمد فِي الدراسة :-

---

١ - النقد الأَدبيّ المعاصر مناهج اتجاهات قضايا : ٨٢ ؛ وينظر : تجليات الأُسلوب والأُسلوبيَّة في النقد الأَدبيّ : ١٨ .
٢ - دراسة الأُسلوب بين المعاصرة والتراث : ٣٨ ؛ وتجليات الأُسلوب وَالأُسلُوبيَّة في النقد الأَدبيّ : ٢٣ .
٣ - في الأُسلوب الأَدبيّ : ٨ .
٤ - في تاريخ الأَدب مفاهيم ومناهج : ٣٠٧ ؛ وينظر : في الأُسلوب الأَدبيّ : ٧٥ ؛ ونظرية الأَدب : ٢٣٧ ؛ و تجليات الأُسلوب وَالأُسلُوبيَّة في النقدِ الأَدبيّ : ٢٠ .
٥ - النقد الأَدبيّ المعاصر مناهج اتجاهات قضايا : ٨٢ ؛ وينظر : دراسة الأُسلوبِ بين المعاصرة والتراث : ٢٥ ؛ و نحو نظريَّة أُسلوبيَّة لسانيَّة : ٢٩ ٢٩ .
٦ - الأُسلُوبيَّة بيير جيرو : ٥٧ .
٧ - ينظر : نظرية الأَدب : ٢٤١ ؛ ونظرية النقد الأَدبيّ الحديث : ١٩ ؛ و نحو نظريَّة أُسلوبيَّة لسانيَّة : ٣٦ .
٨ - تجليات الأسلوب والأسلوبية في النقد الأدبي : ٢٧ .

المبدع : يُنظَرُ إلى النَّصِّ الإبدَاعِيّ على أَنَّه المؤلفُ نفسُه ، وَعُدَّ النَّصُّ مُمثّلاً الحال النفسيّة والفكريّة لصاحبِه ، ومقولة " بوفون " تلخِّصُ هذه الركيزة ، بِأَنَّ ( الأُسلوب هو الرجل )[١] ، ومن هنا فَلِكُلِّ مبدعٍ أُسلوبه الخاص المميز له .

المُتَلَقِّي : هو الركيزةِ الأَساس فِي العملِ الأَدبيّ فِي الأَعمِّ الأَغلبِ ، وَمن هنا ركزت الدراسةُ الأُسلُوبيَّة على ردودِ الفعل لدى القارئ[٢] ، وما يحدثُه النَّصُّ من انفعالاتٍ وتأثيرٍ على متلقيه ، إذْ اعتنتْ بالانزياحِ أَو العدولِ ؛ لأَنَّه مغايرٌ لما توقعه القارئ .

النَّصّ : هو المادةُ الإبدَاعيَّة ، وهو ما يَتِمُّ الاهتمام به من لَدُن النَّاقِدِ ، لابتعادِه عن النفعيَّةِ المباشرةِ للغةِ ، وتحوّلِها إلى لغةٍ جماليَّةٍ أَدبيَّةٍ ، فهو رسالة المبدع والحامل لفكرِه ، وعاطفتِه ، وَإِنَّ ( العمل .. كُلٌّ يصدر تماسكه الداخليّ عن عقلِ المؤلفِ ، عقل له طاقات نظام شمسيّ ، وتدور علاقات العمل حول فكرةٍ مركزيّة )[٣] ، فَيُدرسُ بعد أَن يُعزلَ عن مبدعِه وقارئِه ، فتكون الدراسة للنَّصِّ ذاتِه فِي بُناه بُناه وتراكيبه ، لمعرفةِ الأَدبيّة القابعة فِي لغةِ النَّصّ[٤] .

ثمة خطرٌ يحدقُ بالدراسةِ الأُسلوبيَّةِ ، هفوةٌ فِي غايةِ التيه لمن تدحرجَ فِيها ، تتلخصُ بِأَنَّ الاتجاه الأُسلُوبيّ ( الذي يركزُ على الخصائصِ المميزة للأُسلُوبِ ، والصفاتِ التي تفرّقُ بينه وبينَ الأنظمةِ اللغويَّةِ المحيطةِ . إذْ يحتملُ أَن تتراكمَ ملاحظاتُنا الجزئيَّة ، والأمثلة التي نقدمُها من الصفاتِ المميزة ، أَو ننسى أَنَّ العملَ الفَنِّي كُلٌّ متكامل . وَرُبَّمَا اتجهنا إلى تأكيدِ الأصالةِ والتفردِ ، والإغرابِ ، والأَفضلِ أَنْ نحاولَ وصف الأُسلوب وصفاً شاملاً ومنهجياً ، طبقاً للأُسسِ اللغويَّة )[٥] ، إذْ يكونُ الاهتمام بالجزئياتِ والمفرداتِ وننسى الوحدة الكُلِّيَّة للنَّصِّ ونغفلُ عن الجماليَّة التي يعطيها النَّصُّ فِي شموليته ، من تناسقٍ صوتيٍّ ومن تكاملٍ دلاليٍّ ، وهناك من يُرى أَنَّ ( الأُسلُوبيَّةَ نظرةٌ نقديَّةٌ شاملةٌ تشملُ النَّصَّ بِكُلِّ تكويناته الصوتيّة والمعجميّة والدلاليّة والتركيبيَّة )[٦] ، نعم قد يَدرسُ النَّاقِدُ الأُسلُوبيُّ كُلَّ هذه المستويات[٧] ، لكن تبقى الرؤية التي تدمجُهَا جميعها فِي بوتقةٍ واحدةٍ ، وَتبيِّنُ علاقاتها بِبعضها ، ووظيفتها النهائية ، والتخلصُ من النظرة الجزئية .

---

[١] - علم الأُسلوب ، صلاح فضل : ٩٧ ؛ وينظر : بنية اللغة الشعرية : ١٦ ؛ والنقد البنيوي للحكاية : ٥٢ ؛ و دراسة الأُسلوب بين المعاصرة والتراث : ١٨ ؛ ومدخل إِلى علم الأُسلوب : ١٣ – ١٤ ؛ مقال فِي الأُسلوب : جورج بوفون : نقلاً عن : النَّصّ البلاغي فِي التراث العربي والأوربي : ١٨٨ .

[٢] - ينظر : علم الأُسلوب صلاح فضل : ٩٧ ؛ و دراسة لغوية إحصائية : ٢٩ ؛ وظواهر أُسلوبيَّة في الشعر الحديث في اليمن : ٢٩ - ٣٤ .

[٣] - مناهج النقد الأَدبيّ : ١٩١ .

[٤] - ينظر : علم الأُسلوب صلاح فضل : ٩٧ ؛ وظواهر أُسلوبيَّة في الشعر الحديث في اليمن : ٣٥ – ٤٤ ؛ محاضرات في النقد الأَدبيّ : ٦٧ – ٦٨ .

[٥] - نظرية الأَدب : ٢٤٨ .

[٦] - ظواهر أُسلوبيَّة في الشعر الحديث في اليمن : ٥٧ ؛ وينظر : الوجهة الإحصائية في الدراسة الأُسلُوبيَّة : ١٣٠ ؛ وإشكاليات الجدل المعرفية بين النقد وَالأُسلُوبيَّة : د . عمران الكبيسي ، مجلة الأَقلام ، ع ١١ – ١٢ ، ١٩٩٣ م : ٦٥ .

[٧] - على الرغم من أَنَّ الدكتور شكري عياد يرى أَنَّ النَّاقِدَ الأُسلُوبيَّ ( لا يمكنه أَنْ يستوفي كُلَّ جوانب العمل الأَدبيَّ ) : مدخل إِلى علم الأُسلوب : ٤٠ ٤٠ .

وكانت من الدراساتِ التي اعتمدت الاتجاه الأُسلُوبيّ فِي مجلة الأَقلام[١] :–

**هجرة النَّصّ عنف التجربة وجماليّات النهج الشعري ، لـ" د . محمد صابر عبيد "**

لم تهدأ البيئةُ العراقيّةُ ، تقلباتٌ مستمرةٌ ، تغيراتٌ حادةٌ على مستوياتِ الحياةِ المختلفةِ ، ولاسيما الثقافيّة منها ، وكانت الشعريَّةُ العراقيَّةُ فِي القرنِ العشرين متسنمةً الريادة العربية بمواكبةِ تلك الأَحداث – ولاسيما المجال الشعريّ – إِذْ هي ذات تغير شديد الصلة بما حولها من تحولاتٍ عميقةٍ فِي بُنى الحياةِ ، فـ( يستدعي تغيرُ أَنظمةِ الحياةِ تغيراً فِي أَنظمةِ الأَدبِ ، فإِنَّ تقنيةَ القصيدة تقابلُ تقنية الحياةِ )[٢] ؛ من هنا يُرى أَنَّ حركةَ الشعرِ الحرِّ ( كانتْ تجربةً واعيةً للواقعِ الأَدبيّ للأُمةِ العربيّة وهي استجابة جديدة فرضها تطورُ الحياةِ الجديدةِ )[٣] ؛ لأَنَّ الأَدبَ ينقلُ ويصورُ المجتمعَ الثقافيَّ والسياسيَّ الذي أَنتجه[٤] ، وَأَنَّ وَأَنَّ الشعرَ ( يعكسُ جوهرَ العلاقاتِ الاجتماعيَّة والسياسيَّة والجماليَّة السائدة فِيه [ أَي المجتمع ] وهو قادر فِي الوقتِ نفسِه على تجاوزِ هذه العلاقات بما يقيمه من روابط لم تكن موجودة من قبل بين الأَشياء والظواهر والبشر .. فيساهم [ كذا *] هذا الشعر فِي بناء الواقع والإنسان ؛ إذ يتوجه الشاعر إلى رسمِ المثلِ الأعلى الجَمَالِيّ والاجتماعيّ ويتلقى المُتَلَقِّي هذا المثل الأعلى كنموذج حياتي يحتذيه )[٥] ، ومن ثَمَّ كانت ( الشعريَّةُ العراقيَّةُ شعريَّةَ المغايرةَ ، فظاهرة الرواد الذين افتتحوا الفجر الجديد للشعريّة العربيّة نهاية الأربعينات ظاهرة عراقيّة ، والظاهرة الستينيّة بالدرجة الأولى ظاهرة عراقيّة )[٦] ، بهذه المقدمة يلجُ النَّاقِدُ دراستَه ، ويتضحُ للقارئِ أَنَّ النَّاقِدَ يُريدُ أَن يدرسَ ويحللَ تلكَ النكهةَ التي تميّزَ بها النَّصُّ الشعريُّ العراقيّ إِبَّان تلك الحقبة ، وقد أَشارَ فِي المقدمةِ إِلى الأسباب التي تقفُ وراء ذلك التميّز ، من هنا كانت دراسته أُسلوبيَّة ، وقد ( اعتبرت الأُسلُوبيَّةُ أَنَّ الأثرَ الفَنِّيَّ مُعَبِّرٌ عن تجربةٍ معيشةٍ فرديَّاً )[٧] ، ويقعُ على عاتقِهَا دراسة وبيان سمات الأساليب المختلفة ؛ لأَنَّ السمةَ اللغويَّةَ تستمدُ قيمتها الأُسلُوبيَّة من بيئة النَّصِّ[٨] ، وهناك من يقولُ : ( لا نعتقدُ أَنَّ الأُسلُوبيَّةَ مناهضةٌ للتاريخيّة ، فهي تحتضنُ الجميع : حياة الكاتب ، وبيئته ، وتربيته وأفكاره ، ولكن بؤرة الاهتمام هي طاقة الكاتب المنجبة : ماذا يصنع بِكُلِّ ما يدخل فِيها ،

---

[١] - ومنها على سبيل المثال : جغرافية التصحر الإنسانيّ قراءة في شعريَّة البريكان : د . قاسم راضي البريسم ، ع ١ – ٤ ، ١٩٩٦ م ؛ مفازات البوح الشعرية قراءة أُسلوبيَّة في قصيدة اشراقات لحميد سعيد : د . بشرى موسى صالح ، ع ١ ، ١٩٩٩ م ؛ وقراءة في ذاكرة المدينة : د . نادية غازي العزاوي ، ع ١ ، ١٩٩٩ م ؛ وشعرية التسمية أُسلوبيَّة الشكل السيري في قصيدة العائلة : د . محمد صابر عبيد ، ع ٦ ، ١٩٩٩ م ؛ واقانيم التحول الشعرية قراءة أُسلوبيَّة في ديوان " فوضى في غير أوانها " : د . بشرى موسى صالح ، ع ٢ ، ٢٠٠٠ م ؛ شعريّة الإيقاع السمعي ونبوءة الرؤية الشعريَّة : د . محمد صابر عبيد ، ع ٣ ، ٢٠٠٢ م ؛ وقصيدة الخوف فِي الشعر التسعينيات : عبد العزيز إبراهيم ، ع ٢ ، ٢٠١٠ م .

[٢] - الحداثة في الشعر العربي المعاصر : ١٢٦ .

[٣] - بلند الحيدريّ دراسة أُسلوبيّة في هيكلية النَّصّ الشعري : د . فرحان بدري الحربي ، مجلة الأَقلام ، ع ٣ – ٤ ، ٢٠٠٥ م : ١٣ ؛ وينظر : الرموز التوليدية عند شعراء التسعينات : د . كرنفال أيوب ، مجلة الأقلام ، ع ٢ ، ٢٠١٠ م : ٤٦ ، و ٥٦ .

[٤] - ينظر : نقد الشعر في المغرب الحديث : ٢٩ ؛ ومن قضايا الأَدب الإِسلاميّ : ١٤٣ .

* - يسهم .

[٥] - الشعر العربي من منظور حضاري : ٧ .

[٦] - هجرة النَّصّ عنف التجربة وجماليات النهج الشعري : د . محمد صابر عبيد ، مجلة الأَقلام ، ع ٦ ، ٢٠٠١ م : ٧ .

[٧] - الأُسلُوبيَّة وَ الأُسلوب : ٥٤ .

[٨] - ينظر : الأُسلوب دراسة لغوية إحصائية : ٢٩ .

وغاية المنهج أن يكعّبَ لغته التي هي وسيلة التعبير )[1] ، لِذا فتُعنى الأُسلُوبيَّةُ بتميّزِ أدب بلدٍ عن آخرِ[2] ، ، ونتاج عصرٍ عن العصورِ الأُخرى ، وشعر شاعرٍ عن غيرِه .

يختارُ النَّاقِدُ ديوان إيقاعات بصرية لـ" كاظم الحجاج " ، ويراه الأَصلحَ لأَن يمثّلَ الأَدبَ العراقيَّ فِي تلكَ المرحلةِ ، فَيصفه بأَنَّه ( يضبطُ حركةَ الحياةِ العراقيَّةِ تحتَ وهجِ الحربِ بنحوٍ فَنِّيٍّ عذبٍ ومتوَّقد ، فَاعلَ فِيه اليوميّ بالذهنيِّ والبصريّ بالسمعيِّ والتشكيليّ بالشعريِّ والسرديّ بالمشهديِّ والنثريّ بالوزنيِّ ، فِي نشيدٍ يمتدُّ من بريقِ الدمعةِ إِلى ضوءِ الابتسامةِ ، ويجدل الفرح والحزن فِي جديلةٍ أُسطوريَّةٍ لا يمكن أن تكونَ إلا عراقيَّة )[3] ، وهذه الرؤية منطلقة من وصفِ الشعرِ بِأَنَّه ( يُشيرُ إِلى علاقةِ الإنسانِ بالكونِ ورؤيته له )[4] ، وَمن أَنَّ ( الأسلوب هو طريقة الفنان الخاصة فِي التعبير عن ذاتِه بِكُلِّ ما يتعلقُ بهذه الذات ، من أفكار وذكريات وانفعالات وخيالات ووجهات نظر حول الواقع والأمة والتاريخ والعالم ، وهو يقومُ بتحويل عمليات التمثيل العقليّ الموجودة لديه حول أي شيءٍ إلى أعمالٍ فَنِّيّةٍ تتفاوت فِي طريقة أو أسلوب تعبيرها عن هذه الأفكار والرؤى والانفعالات والأحلام ، فتكون أحياناً أقرب إلى المشابهة ، أو التمثيل الواقع ، وتكون أحياناً أخرى أقرب إلى التجريد أو التعبير الرمزي عنه )[5] . وعلى الرغمِ من أنَّ كلامَ النَّاقِدِ عام إلا أَنَّه يرسمُ تصوراً كاملاً عن النَّصِّ الإبداعيّ العراقيّ – ولاسيما نَصّ " الحجاج " – فِي تلك المرحلةِ وما اتسم به من مميزات أُسلوبيّة ، إِذْ كُلّ ما طرحَه النَّاقِدُ هو ملامحُ وسماتٌ أُسلوبيّة امتاز بها الديوان عن غيرِه من النتاجاتِ الأَدبيّةِ .

يعرِّجُ النَّاقِدُ إِلى ديوانِ " غزالة الصبا " للشَّاعِرِ ذاته ، ويصفُ قصائدَه بِأَنَّها ( تُظهرُ قدراً عالياً من الاحتجاجِ والسخريةِ ، وتعبِّرُ فِي الوقتِ نفسِه عن صلابةِ الجسدِ الإبدَاعيّ العراقيّ وقوة تحمّله )[6] ، يبدو أَنَّ النَّاقِدَ ها هنا يعطي سمةً أُسلوبيَّة لها حضور قد ميّزَ النَّصَّ عن سواه ، وهي السخرية . ويختارُ النَّاقِدُ قصيدةَ " حكاية العبد آدم وعين الغزال " ، ويهدفُ من قراءته لهذا النَّصِّ ( تحليله واستكشاف آفاقه ورؤاه وخصائصه الفنِّية )[7] معتمداً على لغته ؛ لِأَنَّ لِكُلِّ نَصٍّ رؤيته ونظرته الخاصة ، كما أَنَّ بناءه نحوياً ودلالياً مختلفٌ عن غيرِه من النصوصِ .

**هيكليّة النَّصِّ ( حكاية العبد آدم وعين الغزال )**

---

[1] - مناهج النقد الأدبيّ : ١٩٤ ؛ وينظر : الوجهة الإحصائية في الدراسة الأُسلُوبيَّة : ١٣٢ .
[2] - ينظر : موسوعة الإبدَاع الأدبيّ : ١٣ – ١٤ .
٣ - هجرة النَّصّ عنف التجربة وجماليات النهج الشعري : ٧ .
[4] - علم الأُسلوب مبادئه إجراءاته : ١٠٤ .
[5] - التفضيل الجمالي : ٥٨ .
[6] - هجرة النَّصّ عنف التجربة وجماليات النهج الشعري : ٧ .
[7] - المصدر نفسه : ٧ .

النَّصُّ متكوِّنٌ من عشرةِ مقاطعٍ ، والمقاطعُ متداخلة بين جنسي الشعر والسرد ، فضلاً عن ذلك بعضها يقتطعه سطرٌ نثريّ ، ويبيِّنُ النَّاقِدُ مضمونَ النَّصَّ من حيث هيكليَّة بنائه ، موضحاً بإِيجازٍ مضمون كُلّ مقطعٍ[1] ، وكانت هذه خطوته الأولى فِي تحليلِه ودراستِه . يبدو من انطلاقته من بنيةِ النَّصِّ أَنَّه يسعى ليكونَ علمياً بالتخلي عن ذاته وأَحكامه الانطباعيَّة فِي تعاملِه مع النَّصِّ[2] ، ويستمتعُ القارئُ بهذا العرضِ الموجز للمضمونِ ؛ لأَنَّ العملَ الإِبدَاعيّ رسالةٌ مقصودةٌ تحملُ وظائفَ دلاليَّة وتأثيريَّة جماليَّة ، وأَجادَ النَّاقِدُ فِي توضيحِها ، وتقريبها للمتلقي .

### التداخل الأسلوبيّ فِي النَّصِّ

إنَّ المرحلةَ التي داهمتْ الثقافةَ العراقيّة إبَّانَ نهاية القرن العشرين فِي الحقيقةِ كانتْ داكنةً معتمةً ، وقد طالتْ أَدقَّ تفاصيل الحياة ، وَلذلكَ تغيَّرَ أُسلوبُ المبدعينَ فِي تعاملِهم مع المحيطِ وظروفِه المريرةِ[3] ، ، ولاسيما الشعراء ، إذْ الشَّاعِرُ أَسرعُ تأثراً فِي ما تراه عيناه ، فيصوغُه صياغةً فنِّيّةً جماليَّةً ، ملائمةً لما شاهده ، ومتوافقةً مع مزاجِه[4] ، وقريبة من ذائقةِ متلقيه ؛ لأنَّ ( الخطابَ الشعريَّ [ خطابٌ ] جماليٌّ لا يعبر عن أفكارِ البشرِ فِي زمنٍ معين فحسب ، بل يعبرُ عن مناخِهم الروحيّ ومشاعرهم وإحساسهم بالعالمِ أيضاً )[5] ، ومن ثَمَّ ( راحَ الشعراءُ العراقيونَ يخوضونَ غمارَ تجارب شعريَّة مغايرة ، يمكن أَن تتلاءمَ وهذه الحالة )[6] التي يعيشونها ؛ لأَنَّ ثَمة ( إيماناً من الشَّاعِرِ بِأَنَّ الإثارةَ العاطفيَّةَ هي الجسر المباشر بينه وبين : جمهورِه )[7] ، من هنا كانت انطلاقةُ النَّاقِدِ فِي قراءتِه النَّصّ ، إِذْ أعطى صورةً للبيئةِ وما يحيطُ بها ، ثم عاد إِلى أُسلوبِ المبدعِ فِي نَصِّه .

بعد أَن اختار النَّاقِدُ نَصَّ " حكاية العبد آدم وعين الغزال " لدراستِه ، الذي يراه نموذجاً رائعاً ، وهو خير من يمثِّل شعر تلكَ المرحلة ، أَخَذَ النَّاقِدُ يتقصى ( الملامحَ الأُسلوبيّة التي خضعتْ لسلسلةٍ من التداخلاتِ الفَنِّيّة ، وهي تستلهمُ طاقاتٍ إبدَاعيّة مُضَافَة ترفدُ بها النَّصَّ ، لِتُقدمَه أُنموذجاً متميزاً من النماذجِ الشعريّةِ التي قاربت الحالة واستجابت لآفاقِها بشروطٍ فَنِّيّةٍ عاليةٍ )[8] ، ويُقسمُ الدراسةَ على محاور ثنائيّةٍ ، وهذه المحاور تداخلاتٌ أُسلوبيّةٌ طغتْ على مساحةِ النَّصِّ ، وهي أَقربُ إِلى الثنائياتِ الضّدِّيّة ، والمحاور هي :–

### التداخل النوعيّ :

---

[1] - ينظر : هجرة النَّصّ عنف التجربة وجماليات النهج الشعريّ : ٧ – ٨ .
[2] - ينظر : تشكيل الخطاب الشعريّ : ١٥٠ .
[3] - ينظر :هجرة النَّصّ عنف التجربة وجماليات النهج الشعري : ٨ – ٩ .
[4] - ينظر : سيكولوجية الإبدَاع في الفنِّ والأدب : ٥٨ .
[5] - شعرنا القديم والنقد الجديد : ١٦ .
[6] - هجرة النَّصّ عنف التجربة وجماليات النهج الشعري : ٩ .
[7] - اتجاهات الشعر العربي المعاصر : ٥٢ .
[8] - هجرة النَّصّ عنف التجربة وجماليات النهج الشعري : ٩ .

إنَّ النَّصَّ المدروسَ مزيجٌ بين جنسي الشعر والسرد ، فاستُهِل النَّصُّ بمقطعٍ نثريٍّ ، يلوِّحُ بتقنياتِ السردِ من راوٍ ومروٍ هذا فضلاً عن أَنَّ الشَّاعِرَ قد كتب أَسفلَ عنوانِ القصيدةِ " قصة شعريَّة "[١] ، وهو ( بمثابةِ الفكرةِ العامة للعملِ الفَنِّيِّ بصفةٍ عامةٍ )[٢] ، فالعنوان يشي صراحة بذلكَ الخلطِ بينَ الجنسينِ الشعرِ الشعرِ وَالنثرِ ؛ لأَنَّ ( العنصر القصصيَّ يتوافر فِيه الإيحاء ، وتكتسب به العواطف الذاتية مظهر الموضوعيّة .. هذا إلى جانب أنَّ الشعر الوجدانيّ مَتَى ما كان ذا طابع قصصي كانت الوحدة العضوية فِيه أظهر وبدا متماسكاً لا تستقل أبياته كما كانت مستقلةً فِي كثير من شعرنا القديم )[٣] ، ويتعاقبُ هذانِ الجنسانِ فِي المقاطعِ العشر بتوالٍ ، مع احتواءِ المقاطعِ السرديّة شحناتٍ شعريّة ، والشعريّة قد تضمنت السرد فِي طياتها ، وكان سببُ ذلك هو إيجاد سبيلٍ جديدٍ للتخلصِ من ضيقِ التقليدِ فِي النموذجِ الموروثِ ، فقد فرضَ المحيطُ بقسوتِه وضعاً لا يتقبل الأساليب المستهلكة[٤] ، فـرُبَّمَا ( تشتدُّ المعاناةُ ، حَتَّى أنَّها لتتنفس فِي أيِّ شكلٍ كان ، أو بعبارة أدقّ : فِي أشكال متحدّدة ، وإذا كانت وطأة التجربة بهذا العنف ، لم نستطع أن نحاسبَ الشَّاعِرَ لأَنَّه اختار لقصيدتِه شكلاً دونَ آخر )[٥] ، وقد أَجادَ النَّاقِدُ بتعليلِ ما اتسمَّ به النَّصُّ من نمط مغايرٍ لما تعارفت عليه الذائقةُ العربيَّةُ ، ويُفهمُ من دراسته بصورةٍ عامةٍ أَنَّه مؤيدٌ لهذه الأنماط ، وهناك من النقادِ من يزدريه ( بوصفِ اختلاط النثرِ فِي الشعرِ فِي بنيةِ القصيدةِ الواحدةِ لا يقطعُ الجريانَ الشعريّ فحسب ، بل يُفسدُ الإيقاعَ الغنائيَّ العامَ للقصيدةِ )[٦] ، ويبدو للمتمعنِ فِي النَّصِّ أَنَّ أَنَّ القدرة الشعريَّةَ التي يمتلكُها الشَّاعِرُ هي ما أَعطت النجاحَ والقبولَ لما كتبه من إبدَاعٍ ، وهذا ما يؤكدُه النَّاقِدُ " جاسم عاصي "[٧] ، وعليه فالرفضُ أَو القبولُ مرده إلى النَّصِّ والإجادةِ فِي صياغتِه .

**التنوع ( أَو التداخل ) الإيقاعيّ :**

النَّصُّ ذو تداخلٍ إيقاعيٍّ جلِّيٍّ ، فإيقاعُ الشعرِ مختلفٌ عن موسيقى النثرِ ، فضلاً عن ذلك التداخل الإيقاعيّ الذي تخلل الوزن الشعريّ ، إِذْ يقاطعُ بحرُ الكامل بحرَ المتدارك الذي يسيطرُ على الحركةِ الإيقاعيّة للنَّصِّ عامة ، وَتَعترضُ الوزنَ الشعريّ جملٌ نثريّةٌ ، فالنَّصُّ متداخلٌ إيقاعيَّاً ، ( وهنا يأتي دورُ علم الأسلوب فِي استخدام مفاهيم علم اللغة العام[٨] لمعرفة الخصائص الجماليَّة التي يتصف بها الإيقاع

---

[١] ـ قد ظهر حديثاً في العالم العربي فنّ شعري يحمل اسم " القصة الشاعرة " وهي قريبة من الدفقة الشعرية ، نَصّ شعري قصير يعتمد على تفعيلة واحدة ، شبيه بالنبد الشعريّ ، ولا يفصل بين تفعيلة وأخرى بوقف ، تأخذُ شكل الفقرة ، وتعتمد على علامات الترقيم بشكل أساسي ، وتحمل فكرة واحدة ، مُنظرها محمد الشحات من مصر ، وكُتِبَ فيها مجموعة نصوص ، من قبل شعراء من بقاع عربية مختلفة ، ومنهم على سبيل المثال :ـ محمد الشحات محمد ( مصر ) ، ريما الخاني ( سوريا ) ، ربيحة الرفاعي ( الأردن ) .

[٢] ـ سيميائية الخطاب الشعري فِي ديوان مقام البوح للشاعرِ عبد الله العشي : ٢٧ .

[٣] ـ النقد الأَدبيّ الحديث : ٤٢٥ .

[٤] ـ ينظر : هجرة النَّصّ عنف التجربة وجماليات النهج الشعري : ٩ .

[٥] ـ اتجاهات الشعر العربي المعاصر : ٥٣ .

[٦] ـ إشكالية التلقي في جدل الحداثة الشعرية : د . ستار عبد الله ، مجلة الأَقلام ، ع ٣ ، ٢٠٠٦ م : ١٤ .

[٧] ـ يقول : استطاع الحجاجُ من ( الشروعِ في مهمةِ تذويبِ الأَجناس في الشعرِ ، وليس العكس ) : ثلاثية /الأَداء والإيقاع والتأثير في الشعر ( قراءة في غزالة الصبا لكاظم الحجاج ) : جاسم عاصي ، مجلة الأَقلام ، ع ٣ ، ٢٠٠٠ م : ١٠٦ .

[٨] ـ ينظر : ظواهر أُسلوبيَّة في الشعر الحديث في اليمن : ٩ .

الشعريّ مقارناً بالنثرِ من ناحيةٍ ، وبالموسيقى من ناحية أخرى )[1] ، ولم يترك النَّاقِدُ هذا التداخلَ دونَ بيانٍ ، فيرى أَنَّ تنوعَ الوزن كان بحسبِ مقتضيات الوضع النفسيّ الذي يعيشُه المبدعُ[2] ؛ لأَنَّ ( الشعرَ هو التعبير بالإيقاعِ عن عُمقِ أَسرارِ النفسِ وفق التجربةِ التي يخوضُها الشَّاعِرُ المرتبطة بالحدثِ الذي يلتحمُ مع هذه التجربةِ )[3] ، وَرُبَّمَا يُشيرُ النَّاقِدُ إلى ذلك بقولِه كان ( التداخلُ الإيقاعيّ بين أَكثر من بحرٍ ، لحلِّ إشكال رتابة الحركة ، ومن ثَمَّ الاستجابة لطبيعةِ المتغيّرِ فِي الخارجِ )[4] ، فَبنيةُ النَّصِّ الأُسلوبيّة هي نتاج شخصية المبدع وتأثره فِي ما حوله ، وَتبحثُ الأُسلُوبيَّةُ عن ( طريقةِ الكاتبِ فِي التعبيرِ عن مواقفه ، والإبانة عن شخصيته الأَدبيَّة المتميزة باختيار أَلفاظه ، وصياغة جمله ، وعباراته والتأليف بينها ، للتعبيرِ عن معانٍ ، القصد منها الإيضاح والتأثير )[5] ، لذا يتسمُ النَّصُّ بشحناتٍ وبصماتٍ أُسلوبيّةٍ خاصة ، تُعدُّ لمسةً خفية لمبدعِه .

**التداخل اللونيّ :-**

إنَّ النَّصَّ يحملُ فِي كلماتِه سخريَّةً واضحةً من الهيمنة الأمريكيّة على العالمِ ، وأَخذَ الشَّاعِرُ يوظفُ كُلَّ ما من شأنه أَن يزيدَ من تلكَ السخريَّة ، فجاء اللونُ ليعمقَ دلالتها ، فبالرغمِ من كثافةِ حضور اللون الأسود الذي يفوقُ بأَربعةِ أَضعافٍ اللون الأبيض إلا أَنَّه صاحبُ التسلط والأغلبية ، فاللون الأَسود تعانقه العبودية والاستغلال والاحتقار ، وقدم النَّاقِدُ جدولاً بَيَّنَ فِيه دلالةَ اللونينِ من خلالِ النَّصِّ وما يوحيانِ إليه خارج النَّصِّ[6] ، ويقتربُ بِهذا الجدول من السيميائيّة التي تعنى بالعلاماتِ اللغويّة ومرجعياتها ، لكنَّه عمل عمل ذاك من أَجل خدمة النَّصِّ وبيان بعض أَسراره .

**تداخل العام والخاص :-**

النَّصُّ الشعريُّ يعبرُ عن ذاتِ الشَّاعِرِ ونظرته للوجودِ ، وليضيفَ المبدعُ إلى نَصِّه شيئاً من الاتساعِ والتحررِ من الذاتيَّةِ ، يُلبِسُ أَفكارَه ورؤاه قضايا عامة تخصُّ البشريَّةَ ، ولكن يبقى النَّصُّ يمثّلُ نظرةَ صاحبه ؛ لِأَنَّ ( الشعرَ هو الذي يُشيرُ إلى علاقةِ الإنسان بالكونِ ورؤيته له )[7] ، من هنا يرى " أُدونيس " بِأَنَّه يُقَوَّمُ الشعرَ ( بوصفه إِناءً ناقلاً للأَفكارِ ، وأَداةً للفعلِ والتأثيرِ ، وليس بوصفِه تجربةً كيانيّة [ ذاتيّة ...] ولا تُقاسُ قيمةُ الكتابةِ الإبدَاعيّةِ بفائدتِهَا السياسيّةِ أَو الاجتماعيّةِ المباشرة ، وَإِنَّمَا تُقَاسُ بمستوى احتضانِهَا الإنسان )[8] ، فلا غرابة أَن نجدَ الشَّاعِرَ قد تماهى مع العامِ ، وذابتْ ذاتُه فِي كلماتِ

---

[1] - مدخل إلى علم الأُسلوب : ٥٤ .
[2] - ينظر : هجرة النَّصّ عنف التجربة وجماليات النهج الشعري : ٩ .
[3] - الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربيّ : ٤٤٥ – ٤٤٦ .
[4] - هجرة النَّصّ عنف التجربة وجماليات النهج الشعري : ١٠ .
[5] - ظواهر أُسلوبيَّة في الشعر الحديث في اليمن : ١٧ ؛ وينظر : المعجم الأَدبيّ : ٢٠ ؛ والأُسلوب دراسة لغوية إحصائية : ٢٣ – ٢٤ .
[6] - ينظر : هجرة النَّصّ عنف التجربة وجماليات النهج الشعري : ١٠ – ١١ .
[7] - علم الأُسلوب مبادئه وإِجراءاته : ١٠٤ .
[8] - سياسة الشعر : ١٧٣ ؛ وينظر : ١٨٠ .

الآخرِ ، (حيث يُدخل الفرد– رغم تفرده – فِي الخلايا الاجتماعيَّة ، ويستمدُّ القوةَ منها )[١] ، لكنه يخرجُ من التماهي مفاجئاً القارئَ بصوتِه ، كما فِي قوله :–

**( عين الغزال الربُّ أتقن صنعها**

**ليؤدب المغرورة امرأتي )** [٢]

ويُعدُّ هذا التداخلَ أمراً ضرورياً فِي نَصٍّ يحملُ رسالة مفتوحة لشرائحَ متنوعة من المُتَلقِّينَ ، ويبدو أَنَّ على المبدعِ الذي يريدُ لِنصِّه أَن يَبلغَ أُناساً كُثراً أَنْ يتخلصَ من الذاتيّةِ قدرَ الإمكانِ ، وهناكَ من النقادِ من يرى أَنَّ أَهم مقاييس الإبدَاعِ هو أَن يعبرَ عن ( لغة الإنسانيّة المعبرة عن العواطفِ النفسيّة أَينَ وجدت ، وَمَتَى وجدت )[٣] ؛ لأَنَّه لمّا يكونُ النَّصُّ بهذه الروحِ العامة ، يجدُ القبولَ من القرّاءِ ، فالقارئُ يجدُ يجدُ أَنَّ النَّصَّ يمثِّلُه ، ويعبرُ عن معاناتِه وآلامِه ، لذا قد داخلَ الشَّاعِرُ ( بينَ الهَمِّ الذاتيّ الخاص والهَمِّ الموضوعيّ العام ، فِي مناجاةٍ وتماهٍ شعريينِ يصعبُ الفصلُ بينهما بتحوِّلِ التداخل إلى اندماج )[٤] ، وَالدراسةُ الأُسلُوبيَّةُ ( تتجاوزُ الصيغ اللغويَّة لتحتضنَ موقفَ الإنسانِ الكُلِّيّ ورؤيته للعالمِ )[٥] ، وَقد أَجادَ النَّاقِدُ بِهذا التحليلِ الموضوعيِّ ، وإِيضاحه رؤية الشَّاعِرِ تجاه العالم ، وكيفَ انفصل الشَّاعِرُ عن ذلك التماهي ، فضلاً عن ذلك لم يأتِ بكلماتِ مدحٍ وإِطراء على ذاتِ الشَّاعِرِ أَو على نَصِّه ، لكنَّه بلغ ذلك بموضوعيَّةٍ ، وفِيها مكمن نجاح العملية النَّقديَّة .

لو سائل يسألُ لِمَ لم يُدرس هذا النقدَ ضمن الاتجاه النفسيّ أَو التاريخيّ ؟ لكانَ الجوابُ إِنَّ النَّاقِدَ ها هنا يجيبُ عن سؤالٍ بِمَ اتسمَّ شعرُ هذه المرحلة ؟ ولمَ ؟ ، فمن هنا يعلمُ القارئُ أَنَّ النَّصَّ النقديَّ يبحثُ عن الأُسلوبِ الذي يمتازُ به النَّصُّ العراقيُّ فِي تلك المرحلة ، وهو وصفٌ له .

**الحذف وتوالد الدلالات ، دراسة نقديّة دلاليّة لـ: ديوان " خواصر الماء " ، لــ" عبد الواحد محمد "**[٦]

قسم النَّاقِدُ " عبد الواحد محمد " الديوان على قسمينِ ، معتمداً على الثيمة أَو الموضوع ؛ لِأَنَّ الأسلوبَ كان واحداً فِي الديوان كُلِّه ، إِذْ ( حافظ الشَّاعِرُ على أسلوبِه الشعريِّ )[٧] . ويرى أَنَّ قصائدَ القسم الأول فِيهَا ( تناول الشَّاعِرُ واقعاً معاشاً بِكُلِّ ما فِيه : من طينٍ ونهرٍ وسماء وأحوال بشريّة [ ... ] بنكهةٍ جنوبيّةٍ واضحةٍ )[٨] ، يركزُ النَّاقِدُ على ما اتسمَّ به الشعرُ ، فكانتِ البيئةُ الجنوبيّةُ حاضرةً بمفرداتِها اللغويّة ، ومن أَشهرِ مفرداتِهَا الطين والنهر ، لم يستطع تغافل تلكَ المفردات ، إِذْ كان لها بروزٌ أُسلوبيٌّ ، فهو يبحثُ عنِ ( الملمحِ التعبيريّ البارزِ الذي يؤدي وظيفةً دلاليّةً تفوقُ مجرد دوره اللغويّ ، ويقتضي

---

[١] ـ اتجاهات الشعر العربيّ المعاصر : ١٥٨ .
[٢] ـ غزالة الصبا : ٨٥ .
[٣] ـ دراسات في نقد الأَدب العربي من الجاهلية إلى غاية القرن الثالث : ٣٠ .
[٤] ـ هجرة النَّصّ عنف التجربة وجماليات النهج الشعري : ١١ .
[٥] ـ علم الأُسلوب مبادئه و إِجراءاته : ١٢٧ .
[٦] ـ ديوان " خواصر الماء " للشاعر تركي الحميري .
٧ ـ الحذف وتوالد الدلالات ، دراسة نقدية دلالية لــ: ديوان " خواصر الماء " : عبد الواحد محمد ، مجلة الأَقلام ، ع ٦ ، ٢٠٠٢ م : ٢٣ .
٨ ـ المصدر نفسه : ٢٣ .

هذا أَنْ يكونَ للملمحِ نسبة ورودٍ عالية تجعلُه يتميزُ عن نظائرِه )[١] ؛ لذا راحَ النَّاقِدُ يُظهِرُ ذلك البروزَ الذي شَكَّلَ ظاهرةً وسمةً أُسلوبيَّةً ، وفِي القسم الثاني من الديوانِ ( تتواثبُ المفرداتُ المرتبطةُ بأَجواءِ المشهدِ الريفيِّ الجنوبيِّ ، وتنثرُ نكهتَهَا الخاصةَ فِي جسدِ العباراتِ والجملِ الشعريَّةِ )[٢] . النَّاقِدُ الأُسلوبيّ يُعنى بلغةِ الأَدبِ وما تحمله من بصماتٍ وشحناتٍ شعوريّةٍ وفرديّةٍ ، فـ( تمارسُ الأُسلُوبيَّةُ نوعاً من القضاءِ على " اللغة الفرديَّة " ، وغايتها مع ذلك ليستْ قياسية ولا بلاغيّة وَإِنَّمَا تتركز فِي تقديم كُلّ ما هو تحت تصرف الكاتب كاختيارٍ فِي نطاقِ نظامٍ لغويٍّ ، وتظلُّ حريةُ الفرد فِي التعبير خاضعة للحدودِ التي يفرضُهَا " النظام " )[٣] ، ومن هنا يستطيع النَّاقِدُ أَن يميّزَ لغةَ شاعرٍ عن آخر ، عَبرَ ما يحملُه الإبداعُ من لمساتِ مبدعيه .

يعرض النَّاقِدُ المعجمَ الشعريَّ ، معتمداً على المفرداتِ ذات الحضور الأَكثر فِي لغةِ الشَّاعِرِ ، وقد صنَّفَ المعجمَ بحسبِ الموضوعات : مكان ، وحيوان ونبات ، ويلاحظ سيطرة المفردة الريفيّة على معجمه ، وَالنَّاقِدُ ( الأُسلوبيُّ يسعى لاستكشافِ كافة أسباب الاختيار فِي الجملةِ المدروسةِ : لماذا هذه البنية التركيبية ؟ لماذا هذه الكلمة أَو تلك ؟ لماذا هذا التركيز ؟ )[٤] ؛ لأَنَّ ( التركيبَ فِي الخطابِ الأَدبيّ له خصوصية ، حيث تستخدم العلامة اللغويَّة استخداماً خاصاً ، عن وعي وقصد به ، ولغرضِ إنتاجِ الدلائل الأَدبيَّة )[٥] ، وراح النَّاقِدُ يعللُ ذلك بـأَنَّ تلك البيئة قد ( عاشَ فِيها الشَّاعِرُ أَو عرفَ عنها حَتَّى صارتْ جزءاً من ذخيرةِ معرفتِه المكانيَّةِ التي وجدت متنفسها فِي هذه اللغةِ الشعريَّةِ الخاصةِ )[٦] ، فمن غير الممكنِ أَن ينسلخَ المبدعُ كُلِّيّاً عن بيئتِه التي ترعرعَ فِيها ، وَإِنَّمَا يبقى تأثيرها شاخصاً فِي نِتاجِه .

البنيةُ النَّصّيّةُ هي المادةُ التي يعتمدُهَا النَّاقِدُ فِي دراستِه ، فَيبحثُ فِي استعمالاتِ الشَّاعِرِ اللغويَّةِ التي تميَّزَ بِهَا نَصُّه الإبداعيُّ وَيصفُها ، وممّا تواردَ لدى الشَّاعِرِ : أبياتٌ متفرقةٌ ذاتَ أَصلٍ سومريّ أَو لها صلة بالاستعمالِ اليوميِّ ؛ وقد عَدَّ النَّاقِدُ هذا دليلاً على الصلةِ الوثقى بينَ الحاضرِ والماضي[٧] ؛ أَي أَنَّ عودةَ الشَّاعِرِ إِلى تلك الأَلفاظِ تُزيدُ من ارتباطِه بتراثِه ، وتاريخه ، ورُبَّما يكون استعمالاً لا شعورياً لتلك المفرداتِ التي تمثّلُ ذات الشَّاعِرِ وقوميته ، فكما يرى " سبيتزر " أَنَّ ( أسلوبَ كاتبٍ ما ، هو البلورة الخارجيّة " للشكلِ الداخليّ " للعقل ولكلامِ الكاتب )[٨] ، وقد يطمحُ المبدعُ إِلى إيجادِ عناصر مشتركة بينه بينه – أَو بالأحرى بينَ نَصِّه – وبين متلقيه[٩] ، فكي تتسعَ دائرةُ المتلقينَ لإبداعِه جاءَ بمفرداتٍ لها وقعٌ

---

١ - ظواهر أُسلوبيَّة في شعرِ شوقي : د . صلاح فضل ، مجلة فصول ، مجلد ١ ، ع ٤ ، ١٩٨١ م : ٢١٠ ؛ وينظر : ظواهر أُسلوبيَّة في الشعر الحديث في اليمن : ٢٢ .
٢ - الحذف وتوالد الدلالات ، دراسة نقدية دلالية لـــ: ديوان " خواصر الماء " : ٢٣ .
٣ - مناهج النقد الأَدبيّ : ١٨٧ .
٤ - الخطيئة والتكفير : ٢٠ .
٥ - الأُسلُوبيَّة والنص الأَدبيّ : ٤٤ .
٦ - الحذف وتوالد الدلالات ، دراسة نقدية دلالية لـــ: ديوان " خواصر الماء " : ٢٤ .
٧ - ينظر : الحذف وتوالد الدلالات ، دراسة نقدية دلالية لـــ: ديوان " خواصر الماء " : ٢٤ .
٨ - مناهج النقد الأَدبيّ : ١٩١ .
٩ - ينظر : البياتي يواجه جمهوره القارئ ، تحولات الشَّاعِر ... تحولات القصيدة ، الأَقلام ، ع ٦ ، ١٩٩٠ م : ١٥٦ .

على سامعيها ، بِمَا تمتلكه من طاقاتٍ وشحناتٍ شعوريَّةٍ وإِيحائيَّةٍ ، بعودتِهَا إِلى جذورٍ تاريخيّةٍ أَو لِقُربِهَا من الاستعمالِ اليوميِّ .

اعتمدَ النَّاقِدُ فِي دراستِه على سمةٍ أُسلوبيَّة واحدةٍ ، هي الحذف ، وهي خاصية نحويّة بلاغيّة ، و( خاصية الحذف هذه تَسِمُ اللغة الشعريّة بالصقلِ والرشاقةِ والتكثيف )[١] ، وبالرغمِ من كثرةِ اهتمام المؤلفات العربيّة بهذا السمةِ إلا أنَّ النَّاقِدَ لم يشرْ إِلى أَي مصدرٍ عربيٍّ ، فَقَد ( اهتمَّ البلاغيونَ العربُ بظاهرةِ الحذفِ اهتماماً كبيراً )[٢] ، كقولِ " عبد القاهر الجرجانيّ " : ( فإِنَّك ترى به ترك الذكر ، أفصح من الذكرِ الذكرِ ، والصمت عن الإفادةِ ، أزيد من الإفادةِ ، وتجدك أنطق ما تكونُ إذا لم تنطقْ ، وأتمّ ما تكونُ إذا لم تبن )[٣] ، أَمَّا الآراءُ التي جاءَ بِهَا النَّاقِدُ فهي لأَسماءٍ غربيَّةٍ غريبةٍ وبعيدةٍ عن المُتَلَقِّي العربيِّ ، منها ( ( كيرك ، كلارك ، ايكرسلي ، سوزيت هيدن ، غنتر ، الرثن ، شيف ) ، فضلاً عن ذلك إِنَّه لم يعطِ ترجمةً لِأَيٍّ واحدٍ منها . وقد عرَّفَ الحذف بِأَنَّه ( ظاهرةٌ لغويَّةٌ قائمةٌ على حذفِ جزءٍ من التركيبِ اللغويِّ ، [ ... وغايته ] يُحسّنُ الأُسلوب فِي التخلصِ من الحشو . وقد يخدمُ حذف الوحدات اللغويّة المكررة والمفهومة فِي تحقيقِ الترابط النحويّ )[٤] ، يصفُ النَّاقِدُ النَّصَّ بأَنَّ ( الشَّاعِرَ استطاع بتكثيفِ لغته الشعريّة أَنْ يتركَ لنا نحنُ القرّاء المجال أن نعوضَ المحذوف ؛ لأَنَّ فِي الحذفِ هذا غموضاً فنِّيّاً يضفي على الصورةِ آياتٍ من روعةِ الإبداعِ )[٥] ، لهذا يُعدُّ الحذفُ سمةً أُسلوبيَّة لها أَثرها فِي القارئِ ، وَإِنْ كانَ لها حضورٌ بائنٌ فِي النَّصِّ فَلا يُهملُ في الدراساتِ الأُسلُوبيَّةِ .

إِنَّ المصادرَ العربيَّةَ قد ذكرتْ كثيراً من دواعي الحذف وأَنواعه[٦] ، وَهو ( أَحد قسمي الإيجاز ، ويكونُ بحذفِ ما لا يخلُّ بالمعنى ولا ينقصُ من البلاغةِ ، بل لو ظهرَ المحذوفُ لنزل قدر الكلامِ عن علو بلاغته ، ولصارَ إِلى شيءٍ مُسترِكٍّ مسترذلٍ ، ولكانَ مبطلاً لما يظهرُ على الكلامِ من الطلاوةِ والحسنِ والرقةِ )[٧] ، فلمراعاةِ المُتَلَقِّي يلجأُ الشعراءُ إِلى حذفِ ما لا يليقُ بالمقامِ أَو ما هو مفهوم .

يتناولُ النَّاقِدُ العبارةَ والجملةَ الشعريّة بالتحليلِ النحويِّ ؛ لأَنَّ ( النحو جزءٌ أَساسي من فكرةِ الأُسلوب )[٨] ، ويُبيّنُ مواطنَ إمكانية الحذف أَو وقوعه فِيهما ، استناداً إِلى التركيبِ النحويّ المتعارف ( فعل +

---

[١] ـ الحذف وتوالد الدلالات ، دراسة نقدية دلالية لــ: ديوان " خواصر الماء " : ٢٤ .
[٢] ـ المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش دراسة في جمالية التلقي : د . عبد الباسط الزيود ، مجلة جامعة أُم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ، ج ١٨ ، ع ٣٧ ، ١٤٢٧هـ : ٤٤٠ .
[٣] ـ دلائل الإعجاز : ١٤٦ .
[٤] ـ الحذف وتوالد الدلالات ، دراسة نقدية دلالية لــ: ديوان " خواصر الماء " : ٢٤ .
[٥] ـ الحذف وتوالد الدلالات ، دراسة نقدية دلالية لــ: ديوان " خواصر الماء " : ٢٧ ؛ وينظر : أُسلوبيَّة اللغة عند نازك الملائكة : ١٨٥ .
[٦] ـ ينظر : دلائل الإعجاز : ١٤٦ ـ ١٧٢ ؛ و المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ٢ / ٥٢ ـ ١٠٧ ؛ و تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع : ٥٥ ـ ٥٦ و ٧٧ ـ ٧٩ ؛ و الطراز المتضمن لأَسرارِ البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز : ٢٥٠ ـ ٢٥٨ ؛ و الصناعتين : ١٦٣ ـ ١٧٠ ؛ وعلم المعاني : ١٢٧ ـ ١٣١ ؛ والبلاغة والتطبيق : ١٨٥ ـ ١٩٩ ؛ وعلم المعاني دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني : ٧٧ ـ ٨٥ و ١٣٥ ـ ١٤٦ و ٣٩٣ ـ ٤١٠ .
[٧] ـ معجم البلاغة العربية : ١٥٥ ، مُسترِكٌّ : ركيك ، مسترذل : قليل القيمة .
[٨] ـ النقد العربي نحو نظريَّة ثانية : ٢٠٩ .

فاعل + مفعول + تكملة ) ، لكن لم يوضحْ مواضعَ الحذفِ جميعَهَا فِي الأَمثلة التي استشهدَ بهَا ، ومن الأمثلة التي جاءَ بِهَا النَّاقِدُ ( يحتضنُ الزرعُ هذه المفازات [ ، ... و ] تعبرُ عشتارُ نهرَ الردى )[١] ، وما تحليله سوى أَن يضعَ أَسفل الجملة موقع كلماتِهَا الإعرابيّ ، ولم يقدر الحذفَ ، أَو لم يوضح موقعه بدقةٍ ، وَرُبَّمَا خلت الجملةُ من الحذفِ كما فِي المثالِ المذكور ، ويبقى القارئُ مفتقراً إلى سببٍ أَو دليلٍ مقنعٍ على أَنَّ الحذفَ – فِي تلك المواضع – أَضافَ جماليَّةً شعريَّةً للنَّصِّ ، على الرغمِ من أَنَّ النَّاقِدَ قد أَجادَ بوضعِ شواهدَ عديدة ، لكنَّه تجاهلَ اللمسةَ الأَخيرةَ التي تُبيّنُ الغاية واللمسة الفرديَّة التي اتسمت بها عبارةُ الشَّاعِرِ عن سواه ؛ لأَنَّ الأُسلوبيّةَ تستهدفُ التعرف على ما هو خاص وفرديّ ، إِذْ هي تبحثُ عن الفرادة الأَدبيّة ، وَإِنَّ وظيفةَ النَّاقِدِ الأُسلُوبيِّ هي ( انتقاء واختيار الظواهر اللغويَّة اللافتة التي تكمنُ فِي بنيةِ النَّصِّ ، ووصفها ، وتحليلها ، ومعرفة الوظيفة التي تؤديها داخل العمل الفَنِّيِّ وكيف حققَ المؤلفُ لها هذه الوظيفة )[٢] ، لذا يبدو على أَغلبِ الظَّنِّ أَنَّ هذا العملَ النَّقدِيّ – ها هنا – لم يصل إلى ما تبتغيه الدراساتُ الأُسلُوبيَّةُ ، سوى وقوفه على جملٍ ذات صياغةٍ شعريّةٍ إبدَاعيَّةٍ لما يعتريها من انزياحاتٍ وانحرافاتٍ عن المعيارِ اللغويِّ والدلاليِّ المعتاد لدى المُتَلَقِّي ، لكنَّه أَهمل وظيفتها وغايتها فِي النَّصِّ .

ومن السماتِ الأُسلوبيّةِ البارزةِ أَيضَاً فِي الديوانِ ظاهرة النداء ، وهي ظاهرةٌ نحويّة بلاغيّة ، والنداءُ ( طلبُ الإقبال بحرفٍ نائبٍ مناب " أَدعو " ملفوظاً به [ ... ] أَو مقدَّراً )[٣] ، ونظراً لبروزِ هذهِ السمةِ فِي نِتاجِ المبدع ، أَخذَ النَّاقِدُ يحللُها ويُبيّنُ تركيبها ؛ لأَنَّ الأُسلوبيَّ يبحثُ عن ( أَبرزِ المظاهرِ التي تتجلى فِيها الخواصُ الأُسلوبيّةُ على رقعةِ النَّصِّ )[٤] ، ليقومَ بدراستِهَا ومعرفةِ أَنماطِها ، ويبحثُ عن مسبباتِهَا ، ويصف الأَثرَ الذي يتركُه بروزُ هذه السمة فِي نفسِ المُتَلَقِّي ، ويرى النَّاقِدُ أَنَّ ( من الخواصِ الأُسلوبيّةِ البارزةِ فِي قصائدِ الديوانِ استخدام بنية النداء استخداماً واسعاً بأَشكالِها المختلفة )[٥] ؛ لذا درسَ أَقسامَ النداء ، وقد ركزَ على الأدواتِ الأكثر توظيفاً : وهما ( يا و أَيا ) ، وحللَ تركيبةَ المنادى ، من مفردٍ ونكرة مضافة أَو موصوفة أَو نكرة وجار ومجرور أَو معرفة وهكذا يحللُ الشواهدَ ، وممَّا يلاحظُه القارئُ اكتفاء النَّاقِدِ بتحليلِ التركيب وتفكيكِه دون إعطاء أَي سببٍ أَو نتيجةٍ أَو أَثرٍ لهذه السمةِ الأُسلوبيّةِ أَو جَمَالِيّتِها .

من المظاهرِ الأُسلوبيّةِ ذات البروز فِي الديوان أَيضَاً هي الصفة ، فقد ( عزفَ الشَّاعِرُ على أَوتارِ الصفةِ عزفاً خاصاً واستخرج أَو اشتقَ صفاتٍ غيرَ مأَلوفةٍ بتنويعاتٍ تركيبيّة )[٦] ، وقد عرض النَّاقِدُ مجموعةً من تلكَ الصفاتِ ، وحللَ تراكيبَهَا ، فكانت " اسم + صفة " أَو " اسم + صفة + اسم " أَو " اسم

---

[١] ـ الحذف وتوالد الدلالات ، دراسة نقدية دلالية لـــ: ديوان " خواصر الماء " : ٢٥ .
[٢] ـ ظواهر أُسلوبيَّة في الشعر الحديث في اليمن : ٤٥ .
[٣] ـ معجم البلاغة العربية : ٦٦٠ .
[٤] ـ الخطاب النقدي حول السَّيَّاب : ٢٣٨ .
[٥] ـ الحذف وتوالد الدلالات ، دراسة نقدية دلالية لـــ: ديوان " خواصر الماء " : ٢٥ .
[٦] ـ المصدر نفسه : ٢٦ .

+ اسم " واستعملَ الشَّاعِرُ أَيضَاً صفةً بلا موصوف ، ويستشهدُ النَّاقِدُ بمجموعةٍ من الأَمثلةِ على كُلِّ نوعٍ ، ويرى أَنَّ الوصفَ شكلٌ من أَشكالِ الحذفِ ، ويشرحُ مثالَ " الرقصُ المناحة " فيرى أَصلَ العبارة ( الرقصُ الذي يشبه المناحة أَو الرقص الذي أَشبه ما يكون بالمناحة )[١] ، وقد كَثَّفَ الشَّاعِرُ ذلك وجعله بكلمتينِ لا غير ، وَهُنا يُلاحظُ أَنَّ النَّاقِدَ يميلُ ميلاً شديداً إِلى تحليلِ الشواهدِ وسردها ، ويتغافلُ عن الغايةِ من وراء الاستعمالِ أَو اللمسة الأُسلوبيّة الخاصة التي تفردَ بها الشَّاعِرُ فِي هذا التركيبِ مثلاً ، فضلاً عن ذلكَ لم يصرحْ بجماليّةِ هذه السمة أَو تلك .

يتعرضُ النَّاقِدُ لدراسةِ الحذف المعوض عنه بنقاطٍ ، وهو أَيضَاً من السمات الأُسلوبيّة للنَّصِّ المكتوبِ ، وله دلالات عدَّة ، من أَهمِّها : أَنَّ المحذوفَ مفهومٌ من سياقِ الكلامِ ، فلا طائل لذكره ، أَو لزيادة التأَثير في المُتَلَقِّي ليكونَ مشاركاً الكاتب فِي إكمالِ الدلالة ، أَو لـ( يتركَ للقارئِ مجالاً رحباً للتصورِ ، وكذلك ليفِيدَ من الجانب الصوتي فِي ترك آثار معينة فِي مسمعِ القارئِ )[٢] ، بما يتركُه من عباراتٍ أَو كلماتٍ غير مكتملةٍ ، أَضف إِلى ذلك أَنَّ ظاهرةَ الحذفِ ( تجعلُ القارئَ أَكثرَ ارتباطاً بِالنَّصِّ وسياقاته ، وتشحذ همَّتَه للوصولِ إِلى المحذوفِ )[٣] ، فالجزءُ المكتوبُ الذي يحتاجُ إِلى تتمةٍ مستعاضٍ عنها بنقطٍ ، يداهمُ الفكرَ والمخيلةَ قبلَ السمعِ ، ممَّا يجعلُ القارئَ منتبهاً أَيّما انتباه ، إِذْ تشكِّلُ هذه النقاطُ منبهات أُسلوبيّة ضاغطة على القارئ .

النَّاقِدُ يجهدُ نفسه فِي البحثِ عن علاقةِ العنوانِ بالنَّصِّ ، أَو بالأحرى يحاول إيجاد سبب تسمية الديوان بـ( خواصر الماء ) ، ويجدُّ فِي قصيدةِ " عن السنابلِ وخواصر الماء " السطر الآتي :-

" **فردَّ العباءةَ فوقَ خواصرِهَا الماء** " ويقولُ لم أَجد أَثراً للعنوانِ سوى هذه العبارةِ[٤] ، لكن كما يبدو للقارئِ أَنَّ ما أَورده النَّاقِدُ يُعدُّ قفزةً فِي العملِ النقديّ ، إِذْ أَنَّ العمليةَ النقديَّةَ تكشفُ عن مواطنَ القوةِ ، وتقفُ على عناصرِ الإبداعِ والأَصالةِ والإجادة فِي العملِ الأَدبيّ[٥] ، أَو تُعللُ تلكَ الفرادة الإبداعيّة ، وَ( عمل الناقد الأسلوبيّ هو تبيين الارتباط بين التعبير والشعور ، فيجب أن يكون قادراً على الاستجابة للقطعة الأدبيّة التي يدرسها ، وإلا فإنها ستظل بالنسبة له حروفاً ميتةً )[٦] ، أَما النَّاقِدُ فِي هذه الفقرةِ فأجهدَ فأجهدَ نفسه ، ليخبرَ القارئَ بسببِ التسمية ، ويُظَنُّ أَنَّ من يقرأ الديوانَ يعرف ذلك بغيرِ عسرٍ ، وَإِنَّمَا يحتاجُ القارئُ إِلى من يبيِّنُ له جماليَّةَ اختيارِ العنوانِ ، وعلاقته بغيرِه من القصائدِ لا مجرد إِشارةٍ عابرةٍ .

---

[١] - المصدر نفسه : ٢٦ .
[٢] - المصدر نفسه : ٢٦ .
[٣] - المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش دراسة في جمالية التلقي :٤٤٠ .
[٤] - ينظر : الحذف وتوالد الدلالات ، دراسة نقدية دلالية لــ: ديوان " خواصر الماء " : ٢٦ .
[٥] - ينظر : المناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث عرض نظري ونماذج تطبيقية : ٧ .
[٦] - مدخل إلى علم الأسلوب : ٣٩ .

يختمُ النَّاقِدُ دراستَه بإيجازٍ للسماتِ الأُسلوبيّةِ التي سادتْ على صفحاتِ الديوانِ ، وهي الحذف والنداء ، ويجيدُ النَّاقِدُ بأَنَّ عرضَه الختامي كان تطبيقيّاً على نصوصٍ ثلاثةٍ ، وممَّا يلاحظُه القارئُ أَنَّ النَّاقِدَ كان ميَّالاً للتحليل النحويّ .

**بلند الحيدريّ دراسة أُسلوبيّة فِي هيكلية النَّصّ الشعري لــ" د . فرحان بدري الحربيّ "**

الشعرُ الحرُّ تجربة عراقيّة الانطلاقة ، والتجريب الإبدَاعيّ ، إذْ تربعتِ الأعلامُ العراقيَّةُ سنام الإبدَاع العربيّ تنظيراً ونتاجاً ، ومن أهمِّ الأسماء " السَّيَّاب و البياتيّ ، والملائكة ، والحيدريّ " ، ومن الحقِّ القول إنَّها عراقيَّةُ المولدِ والنشأة ، إذْ كانت تُعبِّرُ عن النفسِ العراقيَّةِ أَصدق تعبيرٍ فِي تلك الظروفِ ، يقول " الحيدريّ " : ( القصيدةُ الحديثةُ تُعبِّرُ عن إشكالاتي كَإنسانٍ معاصرٍ أَكثر ممَّا تُعبِّرُ عنها القصيدة الكلاسيكيّة . أَحسُّ بِهَا ، القصيدة الحديثة أَكثر ارتباطاً بالعصرِ من حيث فهمي العصريّ كمحاولةٍ فِي تطويرِ البنيانِ الشعريِّ )[1] ، وعلى ما يبدو هنا يكمنُ سرُّ نجاحِها ، فقد مثَّلتْ ذائقةَ العصرِ ، بإضافاتِهَا على المستوى الإيقاعيِّ ، والدلاليِّ ، والتعبيريِّ .

يبدأُ النَّاقِدُ بمقدمةٍ عن الريادةِ ، ونبذة موجزة عن الظروفِ التي أحاطتْ ولادةَ الحركةِ ، وَبَيَّنَ بعضاً من أَهمِّ سماتها الإشكاليَّة ، وهي بِأَنَّ الحركةِ لم تَعْنِ القطيعةَ مع التراثِ ، ولا تحطيمه بقدرِ ما هي بناء له ، فقد كان نشوؤها استجابة موفقة لواقعٍ مأزومٍ على مستوياتٍ عدّة ، فمثَّلت حلَّاً إبداعيَّاً لجأَ إليه المبدعون[2] .

يعرّفُ النَّاقِدُ القارئَ بآليةِ دراسته ، وما هي الخطوط التي يسلكها ؟ وما هي الأَهداف التي يأملُ أن يصلَ إليها ؟ فَيقول : ( يتوجه هذا المبحث إلى دراسةِ لغة الحيدريِّ الشعريَّة ليكتشفَ نمط العلاقة بين الجملة اللغويّة والجملة الأَدبيّة فِي هيكلِ النَّصِّ الشعريِّ )[3] . تتضحُ أُسلوبيّةُ عملِ النَّاقِدِ ، وذلكَ فِي قوله " لغة الحيدريّ " ؛ لأَنَّ الأُسلوبيّة تؤمن بِأَنَّ لِكُلِّ مبدعٍ لغته ونغمته التي تفردُه عن غيرِه[4] ، وما على الدارسِ الأُسلوبيّ إلا البحث عمَّا امتاز به نَصُّ المبدعِ ، و( تتبعُ ما فِيه من قيمٍ جماليَّةٍ ، وخصائصَ أُسلوبيَّة ، ومميزاتٍ تعبيريَّة ، والكشف عن النظامِ الذي يحكمُ العلاقاتِ اللغويَّة ، لهذه الأَدوات داخل النَّصِّ الشعريّ )[5] ، وقول النَّاقِدِ : الكشف عن نمط العلاقة بين الجملتينِ اللغويّةِ والأَدبيّةِ ، والتمييز بين النمطينِ من أَهمِّ ما تبتغيه الأُسلوبيّة ، فضلاً على ذلك فقد تضمنت دراستُه التراكيب والصورة الشعريّة

---

[1] ـ أَعلام الأَدب في العراق الحديث : ٢ / ٥٨٤ .
[2] ـ بلند الحيدريّ دراسة أُسلوبيّة في هيكلية النَّصّ الشعري : ١٣ ـ ١٤ ؛ وينظر : القصَيدة الحُرّة عند شُعَراء العراق الرُواّد في الخطاب النقدي العراقي : ١٤ .
[3] ـ بلند الحيدريّ دراسة أُسلوبيّة في هيكلية النَّصّ الشعري : ١٤ .
[4] ـ ينظر : في الأُسلوب الأَدبيّ : ٣ .
[5] ـ ظواهر أُسلوبيَّة في الشعر الحديث في اليمن : ١٠ .

وهما من الموضوعاتِ الأُسلوبيّة[1] ، ثم وصف بصورةٍ عامةٍ لغة " الحيدريّ " بأَنَّها ( تلتزمُ اللهجة الجادة إذْ يخلو شعره من أَي روح الفكاهة )[2] ، وما حكمه هذا سوى إبرازِ سمة أُسلوبيَّةٍ لدى الشَّاعِرِ .

الخطوات التي يسلكُهَا النَّاقِدُ :-

**أ – بنية الصورة :**

الشعرُ وسيلةٌ من وسائل نقل الشعور والأحاسيس ، هَادِفاً إلى إثارة المتعة الجماليَّة لدى متلقيه ، وَ( الوسيلة الفَنِّيّة الجوهريَّة لنقلِ التجربة هي الصورة فِي معناها الجزئي والكُلِّي، فما التجربة الشعريّة كلّها إلا صورة كبيرة ذات صورة كبيرة هي بدورها صور جزئية .. إذن فالصورة جزء من التجربة ويجب أن تتآزر مع الأجزاء الأخرى فِي نقلِ التجربة نقلاً صادقاً فنّيّاً وواقعيّاً )[3] ، وقد اعتمد الشّعراءُ منذ الأُممِ السالفة على الصورةِ كعنصرٍ وآليةٍ مهمةٍ فِي نقلِ مشاعرهم وانفعالاتهم ، فقيل الشعرُ رسمٌ بالكلماتِ ، وَعُدَّتِ الصورةُ أَداته ( الرئيسة ووسيلته الوحيدة لتحقيقِ " أَدبيته " وتجسده خلقاً معبراً سويّاً )[4] ، ولما كانت الصورةُ تَبثُّ فِي الخطابِ شحناتٍ شعوريّة وجماليّة ، وتَهبُ له الأَدبيّة ، كانَ حقاً على الأُسلوبيّةِ أَن تدرسَها ، وَلهذا ( فَهي تقعُ فِي قلب الدراساتِ الأُسلوبيّة )[5] ، لما لها من قُدرةٍ على إيضاحِ سرّ قوةِ العملِ الأَدبيّ وجماليّته ، وفرادته ، وتأثيره فِي متلقيه .

ذكرَ النَّاقِدُ بعضاً من نماذجِ الصورةِ لدى الشَّاعِرِ ، وقامَ بتحليلِها ، وبيان مواطن التجسيم[6] فِيها ؛ لأَنَّ الأُسلوبيّ ( يكشفُ عن الخواصِ الفَنِّيّة المتعينة [ فِي النَّصِّ ] ، وملامح الاقتدار التعبيريّ الماثلة فِيه )[7] ، لذا قالَ النَّاقِدُ إنَّ ( جملته اللغويّة تميلُ إلى القصرِ والحيويّة من خلالِ الاستعمال المتقن للاستعارة )[8] ، فعبارته هذهِ تدلُّ على سمةِ جملته الأَدبيّة ، التي تُمثِّلُ الصورة فِي النَّصِّ فقد أَعطته أَدبيَّته ولمسته الخاصة ، ومن هنا تُعدُّ الصورة ( دعامة للأُسلوبِ الشعريّ ، والتي يعمدُ كثيرٌ من النقادِ إلى التفريقِ بينَ الشعرِ والنثرِ عن طريقِهَا )[9] وباستدلاله بالأمثلة وشرحها قدم للقارئِ متعةَ المعرفةِ ، وعنصر التشويق للاستزادة من الاطلاع على مواضع نجاح الشَّاعِرِ فِي توظيفِ الصورة فِي نَصِّه الإبدَاعيّ ، لكن لم يكنِ التحليلُ يُشبعُ رغبةَ القارئِ بل ينتهي والنفسُ بعد مشوقة إلى معرفةِ خبايا النَّصِّ الساحرةِ وخواصها الدقيقة ، نأخذُ مثالاً من ذلك تحليله قول الشَّاعِرِ :-

**سكر الليلُ باللظى المخمور**

---

[1] - ينظر : في الأُسلوبِ الأَدبيّ : ٧ ؛ والمناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث عرض نظري ونماذج تطبيقية : ١٨٥ .
[2] - بلند الحيدريّ دراسة أُسلوبيّة في هيكلية النَّصّ الشعري : ١٤ .
[3] - النقد الأَدبيّ الحديث : ٤١٣ – ٤١٤ .
[4] - أَوهاج الحداثة دراسة في القصيدة العربية الحديثة : ١٧٤ .
[5] - علم الأُسلوبِ مبادئه وإجراءاته : ٣١ .
[6] - التجسيم مصطلح ( يسعى إلى جعل المعنوي حسيّاً ) ، الصورة الفَنِّيّة معياراً نقدياً : ٢١٧ .
[7] - ظواهر أُسلوبيَّة في شعر شوقي : ٢٠٩ .
[8] - بلند الحيدريّ دراسة أُسلوبيّة في هيكلية النَّصّ الشعري : ١٥ .
[9] - حول الأديب والواقع : ٥٧ .

**واقشعرت معالم الديجور ...**

**وسرتْ نجمة ، فهشَّ ستار ...**

**ورأى الليلُ شمعةً تتلاشى**

**[.....................]**

**أطلقت ضوءها الكئيب فأغفى**

**فوق ظلين**

**هوّما فِي السرير**

( الليل قد سكر واللظى قد ثمل ، و كُلٌّ من الفعل وما اسند إليه بعيدٌ فِي وضعه اللغويّ عن فاعله فِي الحقلِ الدلاليّ لكن حركة الروح المطلقة فِي فضاء البثِّ الشعريّ جعلته يكتشف علاقة من نوعٍ معين ما بين ركني الاستعارة )[1] ، من هنا يتبيّنُ أَنَّ النَّاقِدَ قد اكتفى بهذه الجملة التحليليّة ، ولم يستزد فِي إيضاحِ نوعِ العلاقة أَو بيان ركني الاستعارة ، لكن تبقى له مزية الإشارة إِلى بعض المواضع التي استشهد بِهَا على الإتقان الاستعاريّ من لدن الشَّاعِرِ .

**ب – مفاعلة الحدث :–**

النَّاقِدُ الأُسلوبيّ يبحثُ عن البروزِ الطاغي فِي لغة النَّصِّ[2] ، و الأُسلوب فِي رأي " بارت " ( هو شبكة من الاستحواذِ اللفظيّ ، ذات سمةٍ خاصة شبه شعوريّة )[3] ، فمن ثَمَّ يقومُ النَّاقِدُ الأُسلوبيّ بتحليله ووصفه ، وإِبرازِ شحناته الفرديَّة ، وقد لاحظَ النَّاقِدُ أَنَّ استعمال أُسلوب العطفِ لدى الشَّاعِرِ كان متميزاً ، إِذْ يسهمُ العطفُ فِي تركيبِ النَّصِّ بميزةٍ خاصة ؛ ( لأَنَّ طريقةَ التركيبِ اللغويّ للخطابِ الأَدبيّ هي التي تمنحه كيانه وتحددُّ خصوصيته )[4] ، فقد أَجادَ النَّاقِدُ بالالتفات إِلى هذه الظاهرةِ الأُسلوبيّة المتفشيّة ، وقد عللَ تواردَها إِذْ ( نتجَ عن استعمال العطف وخصوصاً بالواو ممَّا أَفادَ التراكم فِي البثِّ الشعريّ بحيث يخشى المُتَلَقِّي فِي الوهلةِ الأُولى من التشتتِ والتشظي )[5] لولا حرف العطف الجامع لذهنِ المُتَلَقِّي الذي يقدمُ النَّصَّ بصورته الكُلِّيّة .

النداءُ – أَيضَاً – من بين التراكيبِ ذات البروزِ فِي استعمالاتِ الشَّاعِرِ ، وقد امتزج أُسلوبُ النداءِ مع الرومانسيّةِ اليائسةِ ، ليكونَ أُسلوباً تقريريّاً لا يخلو من التشخيصِ[6] ، يُلاحظُ القارئُ أَنَّ النَّاقِدَ وقفَ على أَبرزِ ملمحينِ أُسلوبيينِ وهما النداء والعطف .

---

[1] - بلند الحيدريّ دراسة أُسلوبيّة في هيكلية النَّصّ الشعري : ١٥ .

[2] - ينظر : ظواهر أُسلوبيَّة في الشعر الحديث في اليمن : ٢٢ .

[3] - الخطيئة والتكفير : ١٤ .

[4] - الأُسلوبيّة والنص الأَدبيّ : ٤٤ ؛ وينظر : علم الأُسلوب مبادئه وإجراءاته : ١٠٣ .

[5] - بلند الحيدريّ دراسة أُسلوبيّة في هيكلية النَّصّ الشعري : ١٥ .

[6] - المصدر نفسه : ١٦ ، والتشخيص هو ( تشخيص الجمادات وبثّ الحياة فِيهَا ومنحها الحركة بشتى مظاهرها ) ، الصورة الفَنِّيّة فِي البيان العربي العربي : ٣٣٩ ، التشخيص هو إِضفاء صفات إِنسانية على غير الإِنسانِ كالحيوان والنبات والجماد ، كقول عنترة فِي فرسِه مثلاً :

فأزور من وقع القنا بلبانه          وشكا إِليّ بعبرةٍ وتحمحم

**ج – الجملة الأَدبيّة وهيكلية النَّصّ :–**

يختارُ النَّاقِدُ قصيدةَ " حدثيني " ويحللُ تراكيبها ، ويفككُ جملَها ، ويقسمُهَا على خبرية وطلبية ، ويوضح الروابط بين هذه الجمل من حروف عطفٍ ومن ضمائر ، ويضعُ حركة جمل النَّصِّ فِي جدولٍ ، ويبيِّنُ نوع الحركة من استمراريّة وعدميّة[1] . اعتمد النَّاقِدُ فِي تحليلِه النَّصّ على معطياتِ النَّصِّ ذاته ، فالنَّصُّ ( هو مجال التأمل النقديّ ومساحة لرصد جميع العناصر داخل النَّصِّ الأَدبيّ المكوِّنة لحقل من حقول الممارسة النقديّة )[2] ، لذا جاءت دراستُه موضوعيَّةً خاليةً من الأحكامِ الخارجيّةِ العامة .

**د – نظام العلاقات المفصليّة :–**

النَّصُّ الأَدبيُّ وحدةٌ متكاملةٌ ، يربطُ بعضُه بعضاً ، كالبنيانِ يُرى من الخارجِ كتلةً واحدةً شاخصةً ، وعندَ تأمله تظهرُ دقائق كثيرة فِي مفاصلِه ، النَّصُّ الأَدبيُّ عندَ تفكيكِ تركيبه تجد الجملةَ الأَدبيّة ، وهي الأخرى تضمُّ تحت هيكليتها الجملة النحويّة ، والجملة النحويّة متكوِّنة من كلماتٍ ، والكلمات من حروفٍ . بحثَ النَّاقِدُ فِي هيكلية النَّصِّ ولاسيما الجملة الأَدبيَّة ، ومكوناتها الجمل النحويّة وترابطها ، وكذلك كيفية ارتباط الجملة الأَدبيّة بأُختِهَا ، ثم يصلُ إِلى نتيجةٍ يصفُ بها النَّصَّ ( يؤسسُ الحيدريّ بناءً دراميّاً شعريّاً خاصاً من خلالِ تكثيفِ الحدث وإِيجادِ حبكةٍ خاصةٍ فِي عُقدةٍ تبيّنُ السببَ الذي بُنِي عليه النَّصُّ ، فِي وسطِه ، من خلالِ التكرار بحيث يجعلُ القارئَ " المُتَلَقِّي " غيرَ بعيدٍ عنه )[3] ؛ لِأَنَّ ( نقطةَ الانطلاقِ العلميَّة لتحليلِ الأُسلوب هي اختبار معدلات التكرار للعناصرِ اللغويَّة فِي سياقاتٍ مختلفةٍ تربطها علامة ما )[4] ، فيُلاحظُ أَنَّ النَّاقِدَ يصورُ النَّصَّ على أَنَّه قصةٌ ، وجاء بمصطلحاتِ القصِّ ووظَّفها فِي تحليلِه ، وهو عمل يُثنى عليه ؛ لأَنَّه قد وصفَ النَّصَّ بدقةٍ وموضوعيَّة ، ولا ضير على ما يبدو أَنْ ترشدَنا إِلى فهمِ النَّصِّ مصطلحاتٌ من السردِ أَو السينما أَو أَي فَنٍّ آخر .

وبما أَنَّ الأُسلوبيّةَ ( وصفٌ للطريقةِ التي قيل بِهَا ذلك النَّصّ الأَدبيّ [ ... ] ومن ثَمَّ البحث عن أَسبابِ أَدبيَّته وشاعريته )[5] ، يُلاحظُ النَّاقِد قد وصفَ النَّصَّ الشعريّ بِكُلِّ تفصيلاته التركيبيّة والبنائيّة وعلاقاتها وترابطها مع بعضها .

---

[1] - بلند الحيدريّ دراسة أُسلوبيّة في هيكلية النَّصّ الشعري : ١٦ – ١٧ .
[2] - سرديات النقد : ٦٠ ؛ وينظر : دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث : ٣٨ ؛ وخصائص الأُسلوب في الشوقيات : ١٢ .
[3] - بلند الحيدريّ دراسة أُسلوبيّة في هيكلية النَّصّ الشعري : ١٧ .
[4] - الوجهة الإحصائية في الدراسة الأُسلوبيَّة : ١٣١ ؛ وينظر : ظواهر أُسلوبيَّة في الشعر الحديث في اليمن : ٢٢ .
[5] - المناهج اللسانيّة وتطبيقاتها في تحليل النَّصّ الشعري : مجيد مطشر ، رسالة دكتوراه ، كلية التربية – جامعة البصرة : ١٢٩ ؛ وينظر : اتجاهات اتجاهات النقاد العرب في نقد النَّصّ الشعري : ١٦٧ ، ١٨٤ ، ١٨٧ .

## المبحث الثالث

## الاتجاه البنيويّ

البنيويّة واحدة من الاتجاهاتِ اللسانيّة الحديثة ، ذات الانتشار فِي الساحة النقديّة العربيّة ، والاتجاهاتُ اللسانيَّةُ تؤولُ إلى منبعٍ واحدٍ ، إذ ترتكز جميعها على آراء " دو سوسير "[١] ، وتُعدُّ آراؤه ومنطلقات الشكلانيَّة والنقد الجديد الجذور الأولى للبنيويّة[٢] . النَّاقِدُ أو المحللُ البنيويّ يعتمد على معطيات اللغة ذاتها ، ويقومُ بدراستها ووصفها مستبعداً التعليل ، ومحاولاً المزج بينَ خصائص اللغة والتركيب وبين الدلالة المتشكّلة عن النصِّ الشعريِّ فِي كُلِّيته[٣] ، وإنَّ النَّصَّ الشعريَّ نظامٌ لغويٌّ ذو بنية إشارية مستقلة ذاتياً[٤] ، وهذه البنية غير مفتقرةٍ إلى شيءٍ خارجي يعطيها جَمَاليّتها وأَدبيّتها ؛ لأَنَّ ثمة إيماناً لدى البنيويين بأَنَّ ( المادةَ الوحيدةَ التي يطرحُها النَّصُّ الشعريُّ للتحليلِ هي لغته )[٥] ، وليس لمرجعياته الخارجيَّة أَي دورٍ فِي التحليلِ النقديِّ ، فـ( الأُنموذج اللغويّ هو الأساس الذي تتمُّ بوساطته مقاربة النَّصّ الأَدبيّ ، بدءاً بأَصغرِ مكوناته )[٦] ؛ فالمحلل البنيويّ ( يقتصر على المواصفات اللغويَّة للنَّصِّ مغيباً البعد الأنطولوجي )[٧] ؛ أَي لا يُعير اهتماماً إِلى الجانب النفسيِّ فِي النَّصِّ .

إنَّ المحللَ البنيويّ ( يركزُ جُلَّ عنايته على النَّصِّ الأَدبيِّ وحدَه من دون أَن يفردَ جهده إلى ما هو خارج أَسوار النصوص الأَدبيّة )[٨] ، ومن ثَمَّ تَمَّ عزل كلَّ شيءٍ عن النَّصِّ ، بِوصفِه علاقاتٍ لغويّة مجردة من أيّةِ دلالاتٍ مرجعيَّةٍ خارجَ النَّصِّ[٩] ، فنظروا إِلى النَّصِّ على أَنَّه نظامٌ مبني بعلاقاتِ عناصره[١٠] ، فيحلل النُّقَّادُ البنيويون النَّصَّ ( على وفق مستويات الصوت والنحو والتراكيب اللغويّة والدلاليّة ، متخذين من العلاقات الرابطة للعناصر – لا العناصر نفسها – وسيلة لمعرفة البنية ، والإحاطة بقوانينِها المنهجيّة . وهذا يحتم أن يكونَ النَّصُّ وحده هو آلية الأداء الاتصاليّ والتحليليّ ، إذ يسعى النَّاقِدُ البنيويّ فِي حدودِ هذا الكشف إلى وصف الصيغ اللغويّة القياسيّة ، عادّاً النصوص وحدات لغويّة متناسقة بينها علاقات رابطة ،

---

[١] - ينظر : المعنى الأَدبيّ من الظاهراتية إِلى التفكيكية : ١٢٥ ؛ ونظرية النقد الأَدبيّ الحديث : ١٦ ؛ ومعرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة : ٨ ، والخطيئة والتكفير : ٣١ ؛ و المذاهب النقديّة دراسة وتطبيق : ٢٠٨ ؛ و اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري : ١٩٢ .

[٢] - ينظر : نظرية النقد الأَدبيّ الحديث : ١٦ ؛ ودليل الناقد الأَدبي : ٧٢ ؛ و تحليل الخطاب الأَدبيّ على ضوء المناهج النقدية الحديثة : ١٣ – ١٤ .

[٣] - ينظر : تشكيل الخطاب الشعري دراسات في الشعر الجاهلي : ١٤٦ ؛ تحليل البنية العميقة للنَّصِّ الأَدبيّ : رابع بو معزة ، مجلة علامات ، ج٥٦ ، م١٤ ، ٢٠٠٥م : ١٩٢ ؛ واتجاهات النقاد العرب في قراءة النصّ الشعري الحديث : ١٩٩.

[٤] - ينظر : تحليل الخطاب الأَدبيّ على ضوء المناهج النقدية الحديثة : ٤١ ؛ و تشكيل الخطاب الشعري دراسات في الشعر الجاهلي : ١٤٦ ؛ وجماليات النصّ الأدبي دراسات في البنية والدلالة : ١٥٨ .

[٥] - الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب : ٣٩ – ٤٠ ؛ وينظر الخطيئة والتكفير : ١٨ ؛ و تشكيل الخطاب الشعري دراسات في الأَدب الجاهلي : ١٤٦ ؛ والتطبيقات البنيوية العربية في الميزان : د . أحمد علي محمد ، الموقف الأَدبيّ ، ع ٤٢٤ ، ٢٠٠٦ م : ٧ .

[٦] - المفكرة النقدية : ١٤٦ .

[٧] - مقدمات وممارسات في النقد : ٩ ، الأنطولوجي : اللاوعي .

[٨] - الخطاب النقدي حول السَّيَّاب : ٢٠٣ .

[٩] - ينظر : نظرية النقد الأَدبيّ الحديث : ٤٧ ؛ و جماليات النصّ الأدبي دراسات في البنية والدلالة : ١٥٦ ؛ و النقد الأَدبيّ المعاصر : ٧٧ ؛ ومناهج النقد الأَدبيّ في العراق من ١٩٨٠ – ٢٠٠٥ : ١٨٩ .

[١٠] - ينظر : تحليل الخطاب الأَدبيّ على ضوء المناهج النقدية الحديثة : ١٥ ، ومداخل في النقد الأَدبي : ٦١ .

ساعية أحياناً إلى وصف الصلات الرابطة فِي النَّصِّ )[١] ؛ ولذلك نُظِرَ إلى النَّصِّ بِأَنَّه ( رباط ممتد من العلاقات المتداخلة )[٢]، فيهتمُّ البنيويّ فِي العلاقة التي تكون بين الألفاظ ، لا الألفاظ ذاتها معزولة عن غيرها غيرها ومن هنا فهو ذو نظرةٍ كُلِّيَّة للنَّصِّ[٣] ، وإنَّ ( فكرة الكُلّيّة أَو المجموع المنتظم هي فِي أَساس البنيوية والمردُّ الذي تَؤول إليه فِي نَتيجتِهَا الأَخيرة )[٤] ، فالناقدُ البنيوي ( لا يدرسُ هذه الوحداتِ باعتبارِهَا عناصر مستقلة ، وإنّما يبني تحليلاته بالنظرِ إلى العلاقةِ التي تربطُ هذه الوحدات بعضها ببعض، ثم يقوم بإعادة تنظيم هذه الوحدات من جديد )[٥] ، من هنا يُستنتج أَنَّ البنيويةَ ( منهجٌ نقديٌّ داخليٌّ يقاربُ النصوص مقاربة آنية ؛ تتمثل النَّصّ بنية لغويّة متعالقة ووجوداً كلّياً قائماً بذاته ، مستقلاً عن غيره )[٦] من المرجعيات الخارجيّة الخارجيّة ، وباختصار فالبنيويَّة تتركزُ ( عنايتها بالشكل ، وبالبنية ، وبالتحليلِ اللغويّ للنَّصِّ ، وبنظامِ العلامات الكُلِّيّ )[٧] ، غير آبهةٍ بما يحيطُ بِالنَّصِّ من ظروفٍ ومؤثراتٍ خارج لغته .

**موت المؤلف :**

تعدُّ مقولة موت المؤلف من ركائز النقد البنيويّ ، وهي إلغاء ( كون المؤلف منشأ للنَّصِّ أَو مصدراً له ، كما لم يعد الصوت المتفرد الذي يعطي النَّصَّ مميزاته )[٨] ، وفائدته هي ( تحرير النَّصِّ من سلطة المؤلف خشية أَنْ يستمر المعنى الأَدبيّ حبيس رؤية الكاتب )[٩] ، ويعدُّ " مالارميه " أول من أشار إلى موت المؤلف[١٠] كما يرى " رولان بارت " فيقول : ( فهو يظنُّ كما نظنُّ نحن أَيضَاً ، أَنَّ اللغة هي التي تتحدث ، وليس المؤلف [ ... و ] تتأَلف شعريّة مالارميه أَساساً من قمع المؤلف لصالح الكتابة )[١١] ، وبعده أسهم " فاليري " ( الذي بدت أمامه كُلّ استعانة بداخليّة المؤلف خرافة لا أكثر [ .... والسرياليّة أَيضَاً ] أسهمت فِي نزع القدسية عن صورة المؤلف )[١٢] ، وقد صرح به " رولان بارت " من حيث المضمون والاصطلاح[١٣] ، واستقر على يده مصطلحاً نقديّاً مشهوراً .

---

[١] - المناهج النقدية الحديثة في النقد القصصي العراقي الحديث : ٩٧ ؛ وينظر : المرايا المحدبة : ٥٣ ؛ والاتجاه البنيوي النَّصِّيّ فِي النقد العربيّ : ٨٢ ؛ والحركة النقدية حول عبد الوهاب البياتي : ٩٦ ؛ ومداخل في النقد الأدبيّ : ٦١ ؛ والتفكيكية التأسيس والمراس : ٧٦ .

[٢] - الخطيئة والتكفير : ٣٣ ؛ وينظر : نفسه : ٣٧ .

[٣] - ينظر : التحليل البنيوي للخطاب الشعري : د . فاتح علاق ، الموقف الأدبيّ ، ع ٤٣٩ ، ٢٠٠٧ م : ١٦ .

[٤] - المعجم الأَدبيّ : ٥٢ ؛ وينظر : قراءة النَّصّ وجماليات التلقي : ٧٣ .

[٥] - النص الأدبي بين البنيوية واللسانيات ؛ وينظر : نظرية النَّصّ : ٦٨ .

[٦] - إشكالية المصطلح : ١١٧ ؛ وينظر : النقد الأَدبيّ المعاصر مناهج اتجاهات قضايا : ٧٥ و ٨٥ ؛ و في المصطلح النقدي : ٨٨ .

[٧] - النقد الأَدبيّ العربي الجديد في القصة والرواية والسرد : ٢٥٨ ؛ وينظر : البنيوية وعلم الإشارة : ٥٥ .

[٨] - دليل النَّاقِد الأَدبيّ : ٢٤١ .

[٩] - وحدة النَّصّ وتعدد القراءات التأويلية في النقد العربي المعاصر : ٩٥ ؛ وينظر : المصطلح النقدي في الثقافة العربية تاريخ المكر ، تاريخ اليُتم : محمد محمد لطفي اليوسفي ، ضمن كتاب : نقد النقد في عمان : ٥٠ .

[١٠] - وهناك من يرى أَنَّ ( أدغار ألن بو هو أول من أَثبت أَنَّ القصيدة شيء لغويّ مستقل عن مقولات الأخلاق والشخص ) فهو يشير ضمناً إلى فكرة موت المؤلف : النقد الأَدبيّ المعاصر ، مناهج ، اتجاهات ، قضايا : ٨٠ .

[١١] - موت المؤلف : رولان بارت ، ضمن كتاب : اتجاهات في النقد الأَدبيّ الحديث : ٣٨٧ – ٣٨٨ .

[١٢] - المصدر نفسه : ٣٨٨ .

[١٣] - ينظر : المفكرة النقدية : ١٤٦ .

ومن ثَمَّ كانت الدعوة إلى موت المؤلف ، لـــ( تصبح البنيوية تمثيلاً لناقد يشتغل على نصٍّ يمتلكه ويهيمن عليه غير آبهٍ بصاحبه والظروف التي أَحاطت بإفرازه ؛ ولذلك برزت فكرة استقلال العمل الأَدبيّ ، ومقولة تعدد المعنى )[١] ؛ فتكونُ دراسةُ النَّصِّ مُنبتَّة عن كلِّ شيءٍ خارج البنية اللغويّة وعلاقاتها وتراكيبها وتفاعلاتها فِيما بينها ، فلا يعنى بالتاريخِ ولا بصاحبِ النصِّ نفسيّاً أَو أيديولوجيّاً ؛ أَي ( يعزل النَّصّ عن سياقه التاريخيّ ودوافعه ومؤلفه )[٢] ، وبهذا فللبنيويّة القدرة على دراسةِ النصوص التي لا يُعرف قائلوها ؛ لأَنَّهَا غير مفتقرةٍ فِي تحليلاتِهَا إِلى أَيَّةِ معرفةٍ بالمؤلفِ ، فضلاً عن ذلك أَنَّها تبتعدُ عن العلاقات والمصالح الشخصيّة وأَثرها فِي العملية النقديّة ، وأَيضاً أبعدت البنيويّة مع المؤلف " القصدية "[٣] ؛ فالمعنى يكمن فِي النَّصِّ وفِي بُناه اللغويّة فقط ، لهذا ( أعطت النَّصّ بعده اللسانيّ ، مركزة على الاهتمامِ به من الداخلِ ، وتبعاً لذلك انطلقت من كونِ قيمة النَّصِّ لا تكمن فِي ما يعبر عنه ، لكن فِي طريقة التعبير )[٤] ، ومن هنا ( فإِنَّ البنيويّة اهتمت بسطحِ العملِ الأَدبيّ ، وبنيته ، ولغته ، ونحوه ، دون مضمونه )[٥] ، يتبيّنُ أَن لا أَهمية للمضمون فِي الدراسة البنيويّة ، وَإِنَّمَا الاهتمام فِي التركيب الذي يُنتِج المضمون ؛ لأَنَّ دلالةَ المضمونِ تختلف من قارئٍ إِلى آخرِ ، ولدى القارئِ ذاته مع مرور الزمن ، وإِنَّ المعنى ينتج من عناصر النَّصِّ وعلاقة بعضها بِبعض .

**الثنائيات الضدّية :**

تُعدُّ الثنائيات الضدّيَّة من أهمِّ الأسسِ وأَوضحها وأَكثرها اعتماداً فِي التحليلاتِ البنيويّة ، ويكاد لا يخلو تحليل بنيويّ من دراستِهَا ؛ لأَنَّ ( الثنائيات والتقابلات والطباقات جزءٌ من عمارة الأرض )[٦] ، فهي تطغى على المجالات والإجراءات البنيويّة الأُخرى ، وتتداخل الثنائيات فِي كثيرٍ من المستوياتِ ، ولهذا (عُدّت الثنائيات الضديّة أساساً للمنهج البنيويّ )[٧] ، والغاية من دراسة الثنائيات الضّدّيَّة هي الكشف عن النسق أَو الأنساق المتحكمة فِي بناءِ النَّصِّ أَو التي بُني عليها .

ينصب عمل النَّاقِدِ البنيويّ على ( تحليلِ بنيةِ النَّصِّ ومعرفة نظامه وكشف العلاقات التي تتفاعل داخله والمستويات التي تندرج فِي إطاره )[٨] ، ويُعدُّ الكشف عن المستوياتِ التحليليَّةِ للمنتجِ الفَنِّيِّ وبيان شبكة العلائق والأنساق ، هو قطب الرحى بالنسبةِ للنقدِ البنيويّ[٩] .

١ - تشكيل الخطاب الشعري دراسات في الشعر الجاهلي : ١٤٦ ؛ وينظر : الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية : ٣٣٣ .
٢ - مناهج النقد الأَدبيّ في العراق من ١٩٨٠ – ٢٠٠٥ : ١٨٩ ؛ وينظر : نظرية النقد الأَدبيّ الحديث : ٤٤ – ٤٥ .
٣ - ينظر : مدخل إِلى مناهج النقد الأَدبيّ : ١٧٠ ؛ والمرايا المحدبة : ٥٠ .
٤ - من النَّصّ إِلى النَّصّ المترابط : ٧٧ .
٥ - تحليل الخطاب الأَدبيّ على ضوء المناهج النقدية الحديثة : ٢١ ،
٦ - التأويلية العربية : ٢٣٧ .
٧ - المناهج النقدية الحديثة في النقد القصصي العراقي الحديث : ١٠٢ .
٨ - النص الأدبي بين البنيوية واللسانيات ؛ وينظر : المذاهب النقدية دراسة وتطبيق : ٢٠٤ .
٩ - ينظر : الخطيئة والتكفير : ٣٦ ؛ و تحليل الخطاب الأَدبيّ على ضوء المناهج النقدية الحديثة : ٦٤ ؛ والمرايا المحدبة : ٥٣ ؛ وسرديات النقد : ٨٨ .

أَجادتِ البنيويّةُ إلى حدٍّ كبير فِي ترسيخِ ( الاتجاه الأكثر علمية فِي تحليلِ النصوص ، إضافة إلى تزويدها المتلقي بمعارف واسعة تمكنه من الدخولِ إلى مثل هذه النصوص ، واكتشاف أنظمتها وعلاقاتها الظاهرة والخفية ، فضلاً عن مساعدته فِي وضع المبادئ والنظريات التي تيّسر له مثل هذا الاكتشاف )[١] ، ممَّا جعلها قريبةً من العلوم التطبيقية البحتة . هذه أَهمُّ الأُسس التي اعتمدها الاتجاهُ البنيويّ ، وعليها بنى كيانه ، وجرت وفقها المقارباتُ النقديّة .

ومن الدراساتِ التي اعتمدت هذا الاتجاه فِي مجلة الأقلام[٢] :

**الوصول إلى الطريق قراءة فِي قصيدة " شناشيل ابنة الجلبي " لــ" د . مالك المطلبي "**

يهدفُ النَّاقِدُ من قراءته إلى البحثِ عن النسقِ أَو الأنساقِ المتحكمة فِي شعريّة النَّصِّ[٣] ؛ والبنيويّة تسعى ( إلى اكتشاف القانون العام الذي يتحكم بالنَّصِّ الإبداعيّ )[٤] ، و تهملُ أَو لا تُعيرُ أَهميةً لمؤلفِ النصِّ ، وإن تعرضَتْ له فيكون ذلك عرضياً ، فَتَقومُ البنيويَّةُ على ( تحليلِ العملِ الأَدبيِّ دون الاهتمام بمقاصد المؤلف )[٥] ، فالغاية هي البحث عن الأَسرارِ الجماليَّةِ الأَدبيَّةِ للنَّصِّ المدروسِ ، فِي محاولة تعيين النسق الذي ينتمي إليه النصُّ .

يصفُ النَّاقِدُ النسق المتحكم فِي النَّصِّ بأَنَّه نسقٌ تقاطعي ، فِي بُناه المختلفة : اللسانيّة – النحويّة – ( ترابط / انقطاع ) ، والأَجناسيّة ( شعر / سرد ) ، والدلاليّة ( جدب / غيث / طوفان ) ، و الوزنيّة ( الوافر / الرجز ) ويكتسب كلُّ عنصرٍ قيمته من التداخل مع العناصر الأخرى ؛ لأَنَّ ( العملَ الشعريَّ هو بنية وظيفية لا يمكن فهم عناصرها المختلفة خارج نطاق علائقها المشتركة )[٦] ، فـ( اللغة [ الشعريَّة ] .. بمنزلةِ مجموعة من النظم ، كالنظام النحويّ ، والنظام الدلاليّ ، والنظام الوظيفيّ ، والنظام الصرفِيّ ، والنظام الصوتيّ والإيقاعيّ [ ... ] والتي تتقاطع جزئيّاً وتتوازى جزئيّاً ، من أجل تحقيق أهدافٍ محددةٍ تختزل فِي توصيل المعنى )[٧] ؛ ومن ثَمَّ فالنَّاقِد ( يُعايَن النسق من جهة كونه عملية معقدة ثنائيّة ، أَي أَنَّها فِي جذورِها تنبع من تمايز ظواهر معينة فِي جسدِ النَّصِّ أو الحكايةِ ، ثم من تكرارِها عدداً من المرات ، ثُم من انحلالِ هذه الظواهر واختفائها ، بهذه الصفةِ يكتسبُ النَّصُّ طبيعته الجدليّة ؛ لذا لابدَّ من توافر التضاد ؛ ليتشكّل النسق

---

[١] - النص الأدبي بين البنيوية واللسانيات .

[٢] - منها على سبيل المثال : خطاب الزمن الخالص .. أَو خطاب المكان : عبد الرحمن علي ، ع ٣ ، ١٩٩٠ م ؛ وآلة الكلام من أوراق عائشة نموذجاً : محمد الجزائري ، ع ٨ ، ١٩٩٠ م ؛ والموضوعية والعضوية درّة الأعشى : حاتم الصكر ، ع ٦- ٧ – ٨ ، ١٩٩٤ م ؛ وفضاء المخالفة وتوطين الحلم : د . محمد صابر عبيد ، ع ٢ ، ٢٠٠٠ م ؛ والإخراج الشعريّ : فاتن عبد الجبار جواد ،ع ٢ ،٢٠٠١ م ؛ وآليات التشكيل السردي في شعر عبد الكريم راضي جعفر : د . علياء سعدي ، ع ٢ ، ٢٠٠٩ م .

[٣]- النسق هو ( ما يحكم العلاقة بين العناصر اللسانية ومستوياتها ويربط بعضها ببعض ) ، القراءة بين خصوصية النَّصّ وإجراءات المنهج البنيوي : ٩٢ ٩٢ .

[٤] - الجازية والدراويش البنيوية – الدلالة : د . محمد رياض وتار ، مجلة الموقف الأَدبيّ ، ع ٣٨٨ ، ٢٠٠٣ م : ٧٩ ؛ وينظر : قراءة النَّصّ وجماليات التلقي : ٧٣ ؛ وما بعد الحداثة دراسة في المشروع الثقافي الغربي : ٧٣ .

[٥] - مدخل إِلى مناهج النقد الأَدبيّ : ١٧٠ .

[٦] - تحليل الخطاب الأَدبيّ على ضوء المناهج النقدية الحديثة : ٤٥ ؛ وينظر : البنيوية وعلم الإِشارة : ١٥ .

[٧]- اللغة الوظيفية والدلالة : د . فرحان اليحيى ، مجلة الموقف الأَدبيّ ، ع ٤٤٦ ، ٢٠٠٨ م : ٤٥ .

)[1] ، ويرى النَّاقِدُ أَنَّه إذا أَردنا أَن نقيم – لنسقِ النَّصّ – مخططاً مطابقاً له فسنرسمُ لُعبةَ فقدان الطريق[2] ، ثم يضعُ مخططاً يوضحُ فِيه كيفيّة البناء التقاطعيّ للقصيدةِ ، الذي بُنيتْ عليه الدراسةُ ، وهو عبارة عن صورةٍ للعبةِ فقدان الطريق " المتاهة " التي ترسمُ للأَطفالِ ، والهدف من اللعبةِ قائمٌ على التضليلِ وليس على الوصولِ ، والقصيدة كذلك تقومُ على الآلية ذاتها إذْ تنشغل بإنتاجِ خطوط فارغة متقاطعة يتبيّنُ الخطُّ الشعريُّ فِيها ، ويختفي[3] ، ومنها استمد النَّاقِدُ عنوان دراسته " **الوصول إلى الطريق** " ، وعلى ما يبدو أَنَّ الدراسة مستغنية عن هكذا مخططات معقدة ، أَضف أَنَّها تشغلُ مساحة من الدراسةِ ، ولم توضح شيئاً إضافِياً .

ثم يدرسُ النَّاقِدُ البُنى المكوِّنة للنّصِّ كلَّ بنيةٍ بمعزلٍ عن الأُخرى ؛ لأَنَّ النَّاقِدَ ( البنيويّ يأخذُ الموضوع الفعلي ويحلله إلى عناصرِه ثم يعيدُ تركيبه )[4] ، وليؤكدَ مَا ذهبَ إليه من أَنَّ النصَّ المدروسَ يقومُ على نسقِ التقاطعِ ، وَأَنَّه نسيجٌ مكوّنٌ من عناصر ومستوياتٍ عدّة[5] مترابطة فِيما بينها ، و ( ليس للوحدة من وظيفة إلا إلا من خلال ما تبنته لنفسها من علاقاتٍ مع الوحداتِ الأخرى )[6] ، وإنَّ نسقَ التقاطع والتداخل قد وجِدَ فِي البُنى المكوِّنة للنَّصِّ جميعها بإتقانٍ فنِّي عبر شبكة من العلاقاتِ المتداخلةِ بين البُنى المكوّنة للنَّصِّ ، فَإِنَّه عزم على دراسةِ تلكَ البُنى المكوِّنة للنَّصِّ .

يعتمدُ النَّاقِدُ فِي دراسته **البنية اللسانيّة** – النحويّة – على وصفِ التقاطعاتِ والاعتراضات بينَ الجملِ النحويَّة على أَساسِ أَنَّها خطوطٌ متقاطعةٌ ، ويعطي أَرقاماً لها ممَّا يصعبُ على القارئِ فهم النصِّ النقديَّ ، و يفقدُ معها قدرةَ الإدراك للصورةِ الكُلِّيَّة التي يريدُها النَّاقِدُ ؛ وهي أَنَّ المقطعَ الأول فِيه جمل اعتراضيَّة كثيرة فِي تراكيبه النحويَّة ، إذْ قُطعت ( الصلة بين عناصرِ الخلية النحويَّة الواحدة )[7] ، ممَّا أَكسبَ النصَّ الأَدبيَّ تعقيداً تعقيداً وتداخلاً لبعدِ العناصرِ عن بعضِهَا ، وكما يعطي الناقدُ تحليلاً لهذا التداخلِ فإِنَّه يعطي تعليلاً لذلكَ التقاطع بقولِه : ( لكسرِ الترابط ، أَي منع الوصول إلى الهدفِ المعلنِ ها هنا هو المعنى الذي يترشحُ من سطحِ التركيبِ اللغويِّ ، وإحلال الهدف الموارب محلّه وهو ها هنا معنى التقاطع ذاته )[8] ، فأَجادَ النَّاقِدُ ؛ لأَنَّ لأَنَّ عمله التحليل والتعليل ، والتعليل يبيّنُ الرؤيةَ الثاقبةَ التي يتمتعُ بها النَّاقِدُ ، أَضف إلى ذلك أَنَّ التعليل يزيدُ فِي الإقناعِ ، والإقناعُ أَمرٌ ضروري فِي العمليةِ النقديَّةِ ، وجاءَ بالتعليلِ على الرغمِ من أَنَّ البنيوية لا تُعنى به .

---

[1]- الثنائيات الضدّيَّة دراسات في الشعر العربي القديم : ٥ .
[2]- ينظر : الوصول إلى الطريق قراءة في قصيدة " شناشيل ابنة الجلبي " : د . مالك المطلبي ، الأَقلام ، ع ٣ - ٤ ، ١٩٩٣م : ١٢٤ .
[3]- ينظر : المصدر نفسه : ١٢٥ .
[4]- النشاط البنيوي : رولان بارت ، ضمن كتاب : تيارات نقدية محدثة : ٢٣٧ .
[5] - ينظر : في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات : ١٧٩ .
[6] - الخطيئة والتكفير : ٣٧ .
[7]- الوصول إلى الطريق قراءة في قصيدة " شناشيل ابنة الجلبي " : ١٢٥ .
[8]- المصدر نفسه : ١٢٦ .

يحللُ النَّاقِدُ المقطعَ الأولَ من القصيدةِ ، فيرى تعالق ( الخلية اللسانيّة " أَذكر " مع مخصصها " صباحاً " ولكن هذا التعالق يعملُ فِي ظروفِ انفصالٍ وهي مضادة لآليته : التجاور )[١] ، وذلك فِي قولِ الشَّاعِرِ :-

" ***وأَذكرُ من شتاءِ القريةِ النضَّاح فِيه النور***
***من خلل السحاب كأَنَّه النغمُ***
***تسرَّب من ثقوبِ المعزفِ – ارتعشت له الظلم***
***وقد غنَّى – صباحاً*** " [٢]

فقد فُصِلَ بين اللفظينِ بجملٍ كثيرةٍ ، وهذا أَكسبَ النَّصَّ غموضاً وتداخلاً شفيفاً ، ممَّا أَضفى عليه جماليَّة أَدبيَّة ، وشعريَّة خاصة تجعلُ القارئَ يعاودُ النَّصَّ يتأَملُه ليكتشفَ هذا التداخل ، ثم يبحثُ عن أَسراره ، وحينما يصلُ إِليه بعدَ عناء وتروٍ يحسُّ عندئذٍ بمتعةِ النَّصِّ الأَدبيّة .

على صعيد **بنية التجنيس** التداخل واضحٌ بين بنيتي الشعرِ والسردِ[٣] ، وَ ( من نتائج التداخل بين الأنواعِ الأدبيَّة زوال الفواصل الصارمة بين الشعر والنثر [ فِي الأَدبِ الحديث ] ، فالنثر أصبح يحمل صفة الشعر والشعر اقترب من طبيعةِ النثر )[٤] ، ومن ثَمَّ فلا غرابة أَن يتداخلا فِي النَّصِّ السَّيَّابيِّ ، فالفعل " أَذكر أَذكر " مع " الواو " هنا يمثلانِ انحرافاً عن الجنسِ الشعريّ ، فتقطعُ البنيةَ الشعريّةَ مُويجةُ السرد وتدخلُ معها فِي لُعبةِ التقاطع أَو التداخلِ[٥] ، وَإِنَّ حضورَ النفسِ السرديّ فِي الشعرِ هو إغناء لبنيةِ القصيدةِ الفَنِّيّةِ ، وقد منحَ التفاعلُ مع آلياتِ السردِ القصيدةَ خصوبةً إِبدَاعيّةً[٦] .

تقومُ بنيةُ السردِ فِي النصِّ على راوٍ وفضاءٍ وشخصياتٍ وأَحداثٍ وحوار ، وهذه العناصرُ كُلُّهَا متواجدة داخل القصيدة ، لكن البروز السرديّ يظهرُ عبر هذه العناصرِ ثم يخفت صوته ، ويَظلُّ القارئُ مترقباً لحدثٍ أَو أَحداثٍ ستقع ؛ لأَنَّ ( الرواية [ إِنَّمَا ] تركز على الحدث فِي التعبير .. وتطالب بإذابةِ العناصر الجماليَّة فِي العملِ النثريِّ حتَّى تصبحَ ذات طابعٍ سيّالٍ متدفقٍ يتخلل النسيج المكوِّن للفضاءِ السّرديّ )[٧] ، لكن يُخيّبُ أُفقُ انتظاره ؛ لأَنَّه إزاء " سرد مفرغ " أَو " قصة مُرجأَة " ؛ أَي سردٍ لا يتوجهُ إِلى إقامةِ نظامٍ متكاملٍ ،

---

[١]- الوصول إِلى الطريق قراءة في قصيدة " شناشيل ابنة الجلبي " : ١٢٥ .
[٢]- الأَعمال الشعرية الكاملة بدر شاكر السيَّاب : ٣١٣ .
[٣]- الوصول إِلى الطريق قراءة في قصيدة " شناشيل ابنة الجلبي " : ١٢٦ .
[٤]- الرواية المصرية القصيرة : ٢٥٤ .
[٥]- ينظر : الوصول إِلى الطريق قراءة في قصيدة " شناشيل ابنة الجلبي " : ١٢٧ .
[٦] – ينظر : حوار الشَّاعِرة نجاة الزباير لـ" طنجة الأَدبيّة " ، حاورها عبد الكريم واكريم ، طنجة الأَدبيّة ، ع ٤١ ، ٢٠١٢ م : ٢٢ .
[٧]- الرواية المصرية القصيرة : ٢٥٦ .

وَإِنَّمَا يبقى بروزاً سرديّاً ثم يتلاشى ويتبددُ أَمام الدفقات الشعريّة التي تقطعُه ، وتذيبُه تماماً ، ليعودَ النَّصُّ إِلى جنسِه الرئيس وهو الشعر[1] .

مكونات البنية السرديَّة فِي القصيدة :-

١- الراوي : راوي الأَحداث ، الجدّ ، الفلاحون ، الأُخوة .

٢- الفضاء : المحيط الرعدي ، الجوسق ، غابة اللعب .

٣- الحوار : حوار مفرغ ومنقطع ، إِذْ لا يقيم اتصالاً حوارياً ، ومن ثَمَّ تبقى ( الجملةُ الحواريَّةُ ليست لها وظيفة سرديّة . إِنَّها جملة مفرغة من الشخصِ . ومنقطعة لأَنَّها لا تقيمُ اتصالاً حواريّاً )[2] ، أَما وظيفته فهي خلخلة الجنس السَّرديّ ، فهي جملةٌ مفرغةٌ من الشخصِ ، وخلخلة الجنس الشعريّ المهيمن ؛ لأَنَّهَا عنصرٌ سرديٌّ بارزٌ فِي النَّصِّ[3] فضلاً عن أنّ للحوارِ ( دوراً مهماً ؛ إذ لجأت الرواية لاستخدامه حيث يقدم الشخصيات مباشرة دون تدخل الراوي .. وينقل تفاعل الشخصيات معاً وقد يكشف عن دوافعها ومبرراتها )[4] ، فعمل الحوار ها هنا على خلخلة الجنسينِ معاً .

أَما **البنية الوزنية** فقائمة على التداخلِ والتقاطعِ أَيضَاً ، وذلك بينَ بحري الوافر والرجز ، إِذْ ( تعترضُ الموجةَ الأَساس للقصيدةِ " موجة الوافر / مُفَاْعَلَتُنْ " الموجةُ الصغيرةُ الطارئةُ " موجة الرجز / مُسْتَفْعِلُنْ " مكوِّنةً بهذا الاعتراض حركة تقاطعِ نغمي [ ... ] كجزءٍ من الإِيقاعِ العام القائمِ على تصادمِ البُنى )[5] ، وهذا التقاطع يؤكدُ أَنَّ النسقَ العامَ فِي شعريَّةِ النَّصِّ هو نسقُ تقاطعٍ وتداخلٍ ، على مستويات عدّة ، لكن النَّاقِد لم يذكر مثالاً لهذا التقاطع الوزني ، ولم يوضح علاقةَ هذا التداخل على مستوى الدلالة ، وهل لهذا التداخلِ الإيقاعيّ علاقة بتصادمِ البُنى الأُخرى ؟ .

البنية الأَخيرة المكوِّنة للنسقِ العام نسق التقاطع هي **البنية الدلاليّة** ، تقومُ القصيدة على تعارضيةِ : " الجفاف و الخصب " ، الجفاف هو زمن ما قبل المطر ، أَمَّا الخصب فمتمثل بنزولِ الغيث ، وتحول الأَجواء إِلى فضاءاتٍ غنَّاء ، بعد ذلكَ يتحولُ الغيثُ رمزُ الخصبِ إلى " هاطل / هادم " ؛ أَي إِلى رمز انتقام ، فَيحلُّ الطوفانُ محلَّ الخصب ، ويتحولُ النهارُ إِلى ليلٍ ، والنبات المثمر إِلى نباتٍ كاذبٍ غير ذي ثمر والدروب المتصلة إِلى خطٍّ متقطع[6] ، وعليه يتضحُ أَنَّ دلالةَ النَّصِّ قائمةٌ على الثنائية الضدّيّة ، وقد عمل النَّاقِدُ على إِظهارها من غيرِ أَن يسميها بالثنائياتِ الضدّيّة ، بالرغمِ من أَنَّه لم يتعمقْ فِي البحثِ عن دلالاتٍ

---

[1]- ينظر : الوصول إلى الطريق قراءة في قصيدة " شناشيل ابنة الجلبي " : ١٢٨ .
[2]- المصدر نفسه : ١٢٨ .
[3]- ينظر : المصدر نفسه : ١٢٨ .
[4]- الراوي وتقنيات القصّ الفنّي : ١٦٥ .
[5]- الوصول إلى الطريق قراءة في قصيدة " شناشيل ابنة الجلبي " : ١٢٨ .
[6]- ينظر : المصدر نفسه : ١٢٨ .

مختبئة ، وإِنَّ ما أَظهره من دلالات تبقى سطحية ، سوى نسق التقاطع الذي اعتمدته الدراسة ، ومرجعُ ذلك هو عدم اهتمام البنيويّة بالدلالةِ وَإِنَّمَا بآلية تشكّلِها ، وهذا ما فعله النَّاقِدُ .

يفرضُ النَّصُّ على النَّاقِدِ ما يحملُه فِي بنيته ، فمثلاً توظيف السَّيَّاب الأُغنية الشعبيَّة فِي هذا المقطع :-

*" يا مطراً يا حلبي*

*عبّر بنات الجلبي*

*يا مطراً يا شاشا*

*عبِّر بنات الباشا "* [١]

يعللُ النَّاقِدُ مجيء الأُغنية الشعبيَّة فِي القصيدة ؛ لأَنَّها ( مترسبة شعبيّة " ميثولوجيّة " ، هي حزمة الأَصوات المنعكسة فِي اللاوعي الجمعيّ الطقسيّ )[٢] ، وهنا تتضحُ رؤية البنيويّة التكوينيّة لدى النَّاقِدِ ؛ لأنَّها ( تبحثُ العلاقة بين الحياةِ الاجتماعيَّةِ والإبداعِ الأَدبيِّ عن البُنى الذهنيَّةِ أَو العناصر المقولاتيَّة التي تكوّن وتنظم الوعي التجريبي لمجموعةٍ اجتماعيَّةٍ )[٣] ، والأغنية الشعبيّة لها علاقة وثيقة بالبنية الثَّقَافِيَّةِ للمجتمعِ ، ( لقد دعمت الأنثروبولوجيا نظرية " يونغ " فِي اللاوعي الجمعيّ .. فليس هناك أنماط أولية فقط ، وَإِنَّمَا هناك أَيضاً أنماط أدبيَّة نشأت من الطقوسيّة الموغلة فِي القدم ، فالأَدب ظاهرة طقسيّة لا تعرف بدايتها )[٤] ، وعليه وعليه فتوظيف هذه الأَصوات يمنحُ النَّصَّ قدرةِ ومرونة عالية على تقبله من لدن المُتَلَقِّي ، وهذا التعليل ينبعُ من الرؤيةِ الأُسطوريَّةِ فِي تحليلِ ودراسةِ النَّصِّ الأَدبيِّ .

لو قالَ السائلُ لِمَ وضعتَ دراسةَ الدكتور " مالك المطلبي " عن نَصِّ السَّيَّاب فِي البنيويَّةِ ؟ على الرغمِ من أَنَّه درسَ النَّصَّ بِالآلياتِ ذاتِها من تداخلٍ وتقاطع ؟ نجيبُ السائلَ بأَنَّ " المطلبي " كان يبحث فِي النَّصِّ السَّيَّابيِّ عن العلاقاتِ وكيفيّة بنائها وتداخلِها فِي بنية النَّصِّ ، وكيف أَصبح النَّصُّ السَّيَّابِيّ بنية من العلاقاتِ المتقاطعة ، ولم يبحثْ عن سماتِ النَّصِّ ومميزاته الخاصة ، كما فعل الدكتور " محمد صابر عبيد " ، إذْ الفرق بينهما حسَّاس ، وهو إجابة عن سؤالٍ يرتكزُ النَّصُّ النقديُّ كُلُّه للإجابةِ عليه ، البنيويَّةُ تسألُ عن النسقِ أَو الأنساقِ المُشكّلة للبنيةِ النَّصِّيَّةِ وكيفيّة تشكّلها ، والأُسلوبيّةُ تسأَلُ عن سماتِ النَّصِّ وخصائصِه التي تميّزه عن غيرِه من النصوصِ ؛ لِأَنَّ ( لِكُلِّ كاتبٍ أُسلوبه )[٥] ، وهي النتيجة التي ختمَ بها النَّاقِدُ دراسته (

---

[١]- الأعمال الشعرية الكاملة بدر شاكر السَّيَّاب : ١ / ٣١٤ .
[٢]- الوصول إلى الطريق قراءة في قصيدة " شناشيل ابنة الجلبي " : ١٢٩ .
[٣] - تحليل الخطاب الأدبيّ : ٢٥٩ ؛ وينظر : البنيوية التكوينية والنقد الأدبيّ : ٧ .
[٤]- النظرية الأدبيّة الحديثة والنقد الأسطوري : ٧١ .
[٥] - مداخل في النقد الأدبيّ : ٣١ .

( يمكننا ملاحظة روح السخريَّة التي يتميَّزُ بها شعرُ الحجاج عموماً ، إلّا إنَّه تمكَّنَ من تقديمِ سخريَّةٍ نموذجيَّةٍ فِي هذا النَّصِّ )[1] ، وهذه الخاتمة هي خلاصة ما تبحثُ عنه الأُسلوبيّةُ التعبيريّةُ أَو الفرديّةُ .

**الاكتمال الناقص لـ" سعيد الغانمي "**

يدرسُ النَّاقِدُ " سعيد الغانمي " مجموعةً من قصائدِ الشَّاعِرِ " محمود البريكان " ، ودراسته نَصِّيّة ، تعتمدُ النَّصَّ أُسَّاً لها مستبعدةً كُلَّ شيءٍ سواه ، وعبر استقرائه يرى أَنَّ ( شعرَ البريكان وصمته الشعريّ معاً يفترضان لغة أُخرى هي ضدّ اللغة ، أعني لغة " سبيلا "[2] التي تريد باضطرابها أن تجسَّدَ الكمال الناقص ، اللغة التي تعزّي اللغة وتفضحها لكي تصل بها إلى غير ما تريد ، وإلى طبقاتٍ سفلى منها لن تصل إليها اللغة الأولى )[3] ، بالرغمِ من الغموضِ الذي يستحوذُ على لغةِ هذه العبارةِ[4] إلا أنَّها تصفُ لغة " البريكان " بالاضطرابِ عندما قرنها بلغة " سيبلا " ، أَمّا الصمت لدى البريكانِ فـ( هو حوار داخل الذات يمدّ هذه الذات برؤيةٍ مستقبليّة تستشفها من حوارِ الآخرِ معه )[5] ، وهذا ما جعلَ النَّاقِدَ يصفه بالشعريّ .

بما أَنَّ النَّصَّ الشعريَّ يتضمنُ ثنائية الحضور والغياب وَ( بقدر ما تكون جدلية الحضور والغياب قوية بقدر ما يكون النَّصُّ الشعريُّ قوياً ومعبراً . وَإذَا أردنا أن ننزل المصطلحين مدار الشعر فإنّنا نلاحظ أنَّ الحضورَ يمثل التشكيل والغياب يمثل الدلالة )[6] ؛ رُبَّما يريدُ النَّاقِدُ القولَ بِأَنَّ هناك دلالات غائبة مختبئة ، صَمَتَ الشَّاعِرُ عن البوحِ بها ، وَتركها للقارئِ يجمعُهَا من الدلالةِ السطحيّة للنَّصِّ الشعريِّ .

يُبيّنُ النَّاقِدُ الإجراء النقديّ الذي يسلكُه فِي دراستِه ، فيقولُ : ( لا يكتملُ وجودُ القصيدةِ إلا بوجودِ قارئٍ يحلُّ شفرتَها ويشاركُ فِي فعل كتابتها وهذا هو معنى موت المؤلف ، إذ لا يتحقق النَّصّ إلا حين تنسحب نوايا المؤلف لتوجد نوايا القراء )[7] ، فينفي النَّاقِدُ هنا قصدية المؤلف ونواياه ، ويعتمد على البُنى اللغويّة فِي تشكيلِ المعنى[8] ، وَمن ثَمَّ غياب المعنى الواحد للنَّصِّ ؛ لأَنَّ البنيويين يرون ( أَنَّ المؤلفَ مات وأَنَّ الخطابَ الأَدبيَّ لا يحملُ فِي داخلِه أَيَّةَ إِشارةٍ أَو وظيفة لما يمكن أَن نسميه بالحقيقةِ )[9] ، فضلاً عن إزاحةِ المؤلف

[1] - هجرة النَّصّ عنف التجربة وجماليات النهج الشعري : ١١ .
[2] - سبيلا هي - خرافة - عرافة وساحرة طلبت من الإله أن يهب لها سنين الحياة بقدر ما في كفيها من ذرات الرمل ، لكنها فاتها أن تطلب منه أن تبقى شابة طيلة حياتها ، فعاشت شيخوخة طويلة في الغابة بين الأشجار ، وتكتب حكمتها ونبوءتها على أوراق الشجر ثم تبعثرها ، لمن يريدها وعليه أن يجمع تلك الأوراق ويرتبها ليفهم الرسالة . ومن هنا جاءت تسمية عنوان الدراسة ، إذْ حاولت سبيلا الاكتمال لكنها أخفقت فبقي ناقصاً . ينظر : الاكتمال الناقص : سعيد الغانمي ، الأقلام ، ع ١ ، ١٩٩٤ م : ١١٢ .
[3] - الاكتمال الناقص : ١١٢ .
[4] - ويلاحظ الغموض أيضاً في قوله عن النهر في قصيدة " النهر تحت الأرض " : ( إنَّ جريانه بلا انتهاء " في الخاتمة المضادة : يجري يجري " يجعله النهر نفسه ونهراً آخر سواه . ولذلك فَإنَّ غموضه لا يأتي من سرّيته وكونه تحت طبقات الأرض ، بل يأتي من جريانه المتواصل ، وكونه النهر والنهر الآخر في نفس الوقت ) : المصدر نفسه : ١١٧ .
[5] – الكشف عن المستورِ قراءة فِي شعريّةِ محمود البريكان : عبد العزيز إبراهيم ، مجلة الأَقلام ، ع ٣ ، ٢٠٠٢ م : ١٧ .
[6] - الظاهرة الشعرية بين الحضور والغياب : ١٤ .
[7] - الاكتمال الناقص : ١١٢ .
[8] - ينظر : اتجاهات النقاد العرب في قراءة النَّصّ الشعري : ١٩٢ .
[9] - نظرية النقد الأَدبيّ الحديث : ٢٦ .

بعيداً عن نتاجِه ، إنَّها إزاحة تحول النَّصّ الحديث تماماً ، فأصبح النَّصُّ يُكتبُ ليقرأ على نحو يغيب معه المؤلف على المستوياتِ كُلِّهَا[١] ، وهذا ما نادت به البنيويّة على لسانِ " رولان بارت " فِي قوله : ( لا بُدَّ أَن تكون ولادة القارئ على حسابِ موت المؤلف )[٢] ، فالنَّاقِدُ يعتمد على أَهمِّ إجراء نقديّ بنيويّ أَلا وهو " موت المؤلف " ، إِذْ إِنَّ النَّاقِدَ البنيويّ ( يركزُ جلّ عنايته على النَّصِّ الأَدبيِّ وحده من دون أن يفرد جهده إِلى ما هو خارج أَسوار النصوص الأَدبيّة )[٣] ، و( يبحثُ عن التماسكِ والانسجامِ والتضامِ وتحديدِ المعنى )[٤] فِي النَّصِّ الأَدبيِّ ، ومن ثَمَّ يكون التعامل مع النَّصِّ ذاته منعزلاً عن الظروف التي أَفرزته : من نفسيّة مبدعه ، والحالة السياسيّة والاجتماعيّة المحيطة به ، بِوصفِ النَّصَّ مكتفياً بذاتِه مستقلاً عمَّا سواه .

يعرض النَّاقِدُ ثلاثة نصوصٍ للشاعرِ تبيّن فلسفته فِي الحياةِ ، ثم يوجزُ مضمونها بعبارة ( إنَّ انتقال قصائد البريكان من موت إنسان ، إِلى إنسان يتكلم عن موته الوشيك ، إِلى كائن غير إنسانيٍّ سيموت ، يجعل هذا الموت اسماً لنهايةِ المطاف المقرونة بالتعبيرِ ، ويجعل قصائد الرثاء قصائد سؤال عن هوية هذا المصير )[٥] ، لكنّه ما إن ينتهي إلا ليقول عن الحكمة التي تجسدت فِي شعرِه بِأَنَّها ( ليست حكمة المضامين المضامين والأفكار ، بل حكمة الأشكال والأساليب . إنَّ التفلسف هو ما يخبئه شكلُ قصيدة البريكان أكثر من مضمونها )[٦] ، رُبَّما السببُ هو أَنَّ البنيويَّةَ لا تعنى بالمضمونِ[٧] . يبدو أَنَّ النَّاقِدَ يولي الشكل أَهمية كبيرة كبيرة ، و( الشكل هو مجموع العلاقات المعقودة بِكُلِّ عنصرٍ داخل النسق ، ومجموع هذه العلاقات هو الذي يسمح لعنصرٍ ما بأَداءِ وظيفته اللغويَّة )[٨] ، ومن ثَمَّ فهو قريب من الشكلانيّة ؛ لأَنَّها تعدّ ( المعنى ذاته شكلاً شكلاً مطبوعاً فِي استمرارية الواقع [ ... ] وما يهمُّ هنا هو دور الشكل فِي عمل المعنى )[٩] ، والشكلانيّة الروسيّة من مصادرِ البنيويةِ المهمةِ ، وهي قد رفضت الفصل بين الشكل والمضمون[١٠] ، ويلاحظ الدكتور " حاتم الصكر " الظاهرة نفسها فِي شعر الشَّاعِرِ ؛ فيقول : إِنَّ ( تشظيةَ الفكرةِ فِي مظهرٍ بنائيّ يتخذُ شكلاً سطرياً أَي أَنَّ جمله الشعريّة مرتبة بشكلٍ يفاجئ قارئه . فقد يجمع جملتين فِي سطرٍ واحدٍ أَو يعمد إِلى " الوقفة " الناشئة من تنازع محور الإيقاع ومحور الدلالة غالباً )[١١] ، فقد اعتمد المبدع على شكل النَّصِّ فِي الإِبدَاعِ وخرقِ المتوقع ، ليُحدثَ هزةً فِي نفسِ المُتَلقِّي .

---

[١] - ينظر : موت المؤلف : رولان بارت ، ضمن كتاب : اتجاهات في النقد الأَدبيّ الحديث : ٣٨٩ .
[٢] - المصدر نفسه : ٣٩٢ .
[٣] - الخطاب النقدي حول السَّيَّاب : ٢٠٣ ؛ وينظر : تحليل الخطاب الأَدبيّ على ضوء المناهج النقدية الحديثة : ٢٣٦ .
[٤] - التفكيكية التأسيس والمراس : ٧٨ .
[٥] - الاكتمال الناقص : ١١٣ .
[٦] - المصدر نفسه : ١١٣ .
[٧] - ينظر : قراءة النَّصِّ وجماليَّات التلقي : ٦٨ .
[٨] - بنية اللغة الشعريَّة : ٢٧ ــ ٢٨ ؛ وينظر : الأَدب العربي الموسوعة الثقافية العامة : ٨٨ .
[٩] - مدخل إِلى مناهج النقد الأَدبيّ : ١٨٥ .
[١٠] - ينظر : الأُسلوبيّة والأُسلوب : ١٧٢ .
[١١] - [١١] - الذكرى تلاعب النسيان : حاتم الصكر ، الأَقلام ، ع ٣ ــ ٤ ، ١٩٩٣ م : ٩٦ .

يدرس النَّاقِدُ قصيدة " متاهة الفراشة " ، فَيلجأُ فِي البدءِ إِلى تقسيمِ النَّصِّ على ثلاثِ متواليات ، وأساس التقسيم دلاليّ ، وأَخذ يصف هذه المتواليات ، وكان الوصف شكليّاً يعتمد على وصف بعض أدوات العطف ودلالاتها ، وعددها فِي كُلِّ متوالية ، ثم تطرق إِلى الزمن وأساليبه فِي النَّصِّ ، فَيَقولُ ( إِنَّ الزمنَ فِي المتواليةِ الأُولى يظهر بوصفه عنصراً ثانوياً ، إِذْ إِنَّ التزامن[1] ، أَي الزمن المكثف فِي اللحظة الحاضرة ، هو الأساس الأساس وليس الزمنُ ، بينما يتراجع التزامن ويظهر الزمن بقوةٍ فِي المتواليةِ الثانية ليختفي مفعول الزمن فِي المتواليةِ الثالثة ويظهرُ التزامن مرة أُخرى )[2] ، تحتاج هذه العبارة إِلى كدٍّ ذهنيّ لفهمها ، ورُبّما لا يستطيع القارئ العادي أَنْ يعيها بيسر ، ويمكن القول أَنَّ معناها هو : المتوالية الأُولى تصف لحظة زمنية سكونية آنية ، وكذلك المتوالية الثالثة ، أَما المتوالية الثانية فالزمن متسع وهو زمن سرديّ ، وفِيه أَفعالٌ كثيرة وبصيغٍ مختلفة ، ولما كان النقد حلقة وصلٍ بين النَّصِّ ومتلقيه[3] ، ويعمل على ردم الهوة بينهما ، أَضف إِلى ذلك أَنَّ أَنَّ الغاية من النقدِ فهم الظاهرة الأَدبيّة ، وكشف المعنى الأَدبيّ ، وإِرشاد المُتَلقِّي إِلى مواطن المتعةِ الأَدبيّةِ والتبصيرِ بها[4] ، فَمثل هذه العبارات عسيرة الفهم توسع الفجوة ، وتبعد القارئ عن إكمالِ القراءة للنَّصِّ النقديِّ النقديِّ .

ثم يعرضُ النَّاقِدُ الثنائية الضديَّة فِي النصّ ، ويمكنُ جدولتها فِي الآتي :

| الإيجاب | السلب |
| --- | --- |
| الفراشة الوديعة | الآلة المرعبة |
| الترغيب والإغراء الظاهر فِي نبضات النيون | التحذير والترهيب المختبئ |
| رحابة المكان | ضيق المكان |
| فرح الفراشة ورقصها | ترح الفراشة وارتعاشتها وزحفها |
| مهرجان المصابيح | هاوية معتمة |

ثم يدرس النَّاقِدُ المستوى الصوتيّ محاولاً إِيضاح بعض الثنائيات ، فمثلاً عن إيقاع القصيدة العام يقول : ( تلتزمُ القصيدة بإِيقاعِ [ بحر ] المتقارب المدور [...] لكن الإِيقاع العروضيّ ينافسه إِيقاعٌ سرديّ [...] أَي أَنَّنا أَمام نوعين من الإِيقاع يتناوبان الحضور : إِيقاع عروضيّ يتنكر به البناء السرديّ ، وإِيقاع سرديّ يتنكر

---

[1] - التزامن : يعني دراسة اللغة في مدة زمنية محدودة ، أي تُدرس اللغة في لحظة زمنية معينة ، وهذا المصطلح أشار إليه العالم اللغوي " دو سوسير " عندما قال بثنائية " التزامن والتعاقب " في دراسة اللغة ؛ ينظر : دليل الناقد الأدبي : ٧٠ ؛ و الأسلوبية والأسلوب : ١٢٩ - ١٣١ ، ويعرفه الناقد بـــ( التزامن الذي يجتمع فيه الزمان في لحظة واحدة ) : الاكتمال الناقص : ١١٧ .
[2] - الاكتمال الناقص : ١١٥ .
[3] - ينظر : المرايا المحدبة : ٢٢ ؛ و نحو نقد عربي : ١٠ .
[4] - ينظر : دراسات في نقد الأَدب العربي من الجاهلية إِلى غاية القرن الثالث : ٢٩ و ٣٧ و ٤٧ .

به البناء الشعريّ . وتتضح الثنائيّة الناقصة حين ندرك أنَّ كُلّاً من الإيقاعين يقوم مقام الغائب بالنسبة إلى الآخر )[١] ، وعليه فَإِنَّ ثمة صراعاً بينهما إِذْ كلا الإيقاعين يحاول الكمال ، والسيطرة على بنية النَّصِّ ، فللسرد حضورٌ جلّيّ ولاسيما فِي المتوالية الثانية . يبدو أَنَّ النَّاقِدَ يريدُ القول أنَّ فِي القصيدة تداخلاً بين جنسي الشعر والسرد ، وهذا واضح ، وهما يتقاطعان ، لكن الإيقاع العروضيّ لا يناقض ولا يمنع ولا يعيق من الكتابة السرديّة ، إِذْ عرفَ الأَدبُ العربيّ فِي العصر الحديث المسرحيّة الشعريّة ، فضلاً عن ظهور القصيدة المدورة التي تروي قصة معينة[٢] ، وليس من مجال البحث التوسع فِيهما .

يصف النَّاقِدُ ديوان " عوالم متداخلة " بأَنَّه يمكن قراءة بعض قصائده – المتشكّلة من مقطوعات – قراءتين مختلفتين ، فتقرأ كلَّ مقطوعةٍ على أَنَّها قصيدة مستقلة بنفسها ، ويمكن قراءتها مجتمعة بِوصفِهَا قصيدةً واحدةً ، ويأخذُ مثالاً على ذلك قصيدة " دراسات فِي عالم الصخور " ثم يعرض مضامين المقطوعات ، و يصل إلى نتيجة مفادها أَنَّ ( الصخرة أشبه بالمفردة اللغويّة التي لا تستمد قيمتها من ذاتها ، بل ممّا يجاورها من مفردات ، فالأَشياء بعلاقاتِها )[٣] ، وَ( الجزء لا قيمة له إلا فِي سياقِ الكلّ الذي ينتظمه )[٤] ، وإِنَّ ( مقولة العلاقة ، والأطروحة المركزيّة للبنيويّة هي توكيد أَسبقية الكلّ على الأجزاء ، فالعنصر لا معنى له ولا قوام إلا بعقدة العلاقاتِ المكوّنة له )[٥] ، فالناقد على ما يبدو اعتمد هذه النظرة البنيويّة فِي دراسته بالتحديدِ ، وعليه فالقصيدة هي نتاج لعلاقات داخليَّة بين المقطوعات الشعريّة المتفردة ، تحكمها علاقة الأَجزاء مع بعضها ، مكوّنة الصورة والدلالة الكلّيّة للقصيدةِ .

وأضاف النَّاقِدُ : ( تعتني المقطوعة الواحدة ، أَو المشهد الواحد بالمكانِ ، فتفكر بمعنى كُلّ صخرة على انفراد . بينما تعتني القصيدة الكاملة أَو المسح التتابعي بالزمان حين تنتقل من مشهدٍ إلى آخر ، فتفكر بمصير كلّ صخرة وكيف انتهت إلى ما انتهت إليه )[٦] ، وعليه فكُلّ جزءٍ من القصيدة يمثل مرحلة مشهديّة فِي لحظة زمنيّة واحدة ، وبالنظر إلى الأجزاء عندها تصبح لدى القارئ رؤية شمولية ممتدة فِي الزمن ، أَي الجزء الواحد يعرض فكرة تزامنيّة ، والقصيدة بمجموع أَجزائها تشي بنظرة تعاقبيّة .

ثم يحلل قصيدة ( البرق / ٢ ) ومنها قول الشَّاعِرِ :-

***" قبة الليل فِي لحظة تتفطر***

***الأرض بحر من الزرقة الساطعة***

---

[١] ـ الاكتمال الناقص : ١١٥ .
[٢] ـ ينظر : اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق : ١٦٩ ، حيث يعرض النَّاقِد قصيدة " قارة سابعة " للشاعر حسب الشيخ جعفر .
[٣] ـ الاكتمال الناقص : ١١٦ – ١١٧ .
[٤] ـ إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد : ١١٧ ؛ وينظر : الأُسلوبيّة و الأُسلوب : ٥٠ .
[٥] ـ إشكالية المصطلح : ١١٧ ؛ وينظر: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة : ٦١ ؛ والجازية والدراويش البنيوية – الدلالة : ٧٩ .
[٦] ـ الاكتمال الناقص : ١١٧ .

***البيوت***

***فجأة تستحيل شواهد من مدن دارسة***

***ثم تستأنف الكائنات تنفسها***

***وتواصل فِي العتمة القارسه***

***نبضها ...*** " [١]

وِفقَ موقع الراوي فِي النصِّ ، فمرة ينظر من الأسفل إلى الأعلى ، ومرة من الأعلى إلى الأسفل ، وأخيراً الرؤية المحايثة التي يقترب فِيهَا الراوي من المروي . وتقع دراسة الراوي والمروي ضمن علم السرد (Narratology ) ، و( علم السرد أحد تفريعات البنيوية الشكلانيّة )[٢] ، يبدو حصل خلطٌ على مستوى المصطلحات لدى النَّاقِدِ ، فَيرى أنَّ الصورةَ التي يرسمُها الشَّاعِرُ ( صورة **شخص** ينظر من الأسفل إلى الأعلى [ ... ] إنَّ **وجهة النظر** هنا تتم من الأعلى إلى الأسفل [ ... ] حيث يقف **الراوي** فِي مكان مرتفع ليراقب الكائنات وهي تتنفس فِي عالمها السفلي ، ويتغير **موقع الراوي** مع كلمة " نبضها " [ ... ] إذْ ينتقل إلى قلب الأشياء **برؤية محايثة** [ ... ] إذن هناك ثلاثة مواقع للراوي )[٣] ، فيلاحظ القارئ مجموعة من مصطلحات علم السرد : وهي ( شخص / الشخصية ، الراوي ، وجهة النظر ، موقع الراوي ، الرؤية المحايثة ) ، سنعرض تعريفات المصطلحات مع تطبيقها على النَّصِّ :-

**الشخصيَّة** : ( الشخصيَّة كائن خياليّ ، تبنى من خلال جمل تتلفظ بها هي ، أَو يتلفظ بها عنها )[٤] ، يبدو أنَّ المقطع المذكور من القصيدة خالٍ من الشخصيَّةِ ؛ لأَنَّها تُقدّم عن طريق السرد أَو من خلال الحوار أَو تُقدّم من خلال أَفعالِها[٥] ، وقد خلا المقطعُ من شخصيَّةٍ ظاهرةٍ ، ومن أَي صوت يتحدث عنها ، ولا أَي فعل لها .

**الراوي** : ( الشخص الذي يروي الحكاية ، أَو يخبر عنها[٦] [ ... ] ولا يشترط أَن يكون اسماً متعيناً )[٧] ، ، وَ( هو المكلف بسرد الأحداث والمشاهد والمسؤول عن التنظيم الداخليّ )[١] للنَّصِّ السرديّ ، وليسَ فِي النَّصِّ اسماً ظاهراً ومن ثَمَّ فهو متماهٍ مع المؤلف الضمنيّ .

---

[١] ـ الاكتمال الناقص : ١١٧ .

[٢] ـ دليل الناقد الأَدبي : ١٧٤ ، ويعرفه الدكتور عبد الله إبراهيم بأَنَّه ( العلم الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردي ، أُسلوباً وبناءً ودلالةً ) : السردية العربية : ١٧ .

[٣] ـ الاكتمال الناقص : ١١٧ .

[٤] ـ تحليل النَّصّ السردي تقنيات ومفاهيم : ٤٠ ؛ وينظر : قاموس السرديات : ٣٠ .

[٥] ـ يُنظر : في السرد الروائي : ٤٠ ـ ٤١ .

[٦] ـ ينظر : قاموس السرديات : ١٣٤ ؛ والمعجم الأَدبيّ : ١٢٠ .

[٧] ـ السردية العربية : ١٩ .

**وجهة النظر** : وتسمى أَيضَاً بـ" المنظور السرديّ " و " المنظور " و " التبئير " و " الوظيفة السرديّة " وغيرها ، وتعرّف بـأَنَّها ( الطريقة التي ينظر بها الراوي وبالتالي القارئ المحتمل إلى الأحداث المروية )[٢] ، أَو ( بؤرة السرد أَو النقطة البصريّة التي يضع فِيها الراوي نفسه لرواية قصته )[٣] ، و ( هي موقف أَيديولوجي ، أَو توجيه خاص للأَحداث المسرودة )[٤] ، وها هنا الرؤية من الخلف ، إذْ أَنَّ السارد ( عالم بكُلِّ شيءٍ وحاضر فِي كُلِّ مكان )[٥] ، فهو يسرد لنا عن السماء ثم عن الأرض ثم عن المدن والكائنات ، فهو يعرف كُلَّ شيءٍ ، ويسرد عن أَشياءٍ متباعدة ومختلفة .

**موقع الراوي** : هو ( المكان الذي يحتله الراوي فِي بنيةِ الخطابِ السرديِّ ، ويقيم انطلاقاً منه ، علاقاته مع بقية مكونات الخطاب السرديّ )[٦] ، والراوي إمّا أن يكونَ مستقلاً عن المكونات الأخرى ، وإمّا متماهياً معها ، وموقعه فِي النَّصِّ مستقل عن المكونات الأخرى ، فضلاً عن أَنَّه غير مشارك ولا متفاعل معها ، فلا دور له سوى سرد الأَحداث . وَإِنَّ أَقربَ المصطلحاتِ لما يقصده النَّاقِدُ " موقع سرد الراوي الفاعل " وهو يتسمُّ بالتبئير الداخليّ ؛ أَي راوٍ غير مشاركٍ فِي المواقفِ والأَحداثِ المروية[٧] .

يختمُ النَّاقِدُ دراسته فِي مدى تأثير الفيلسوف اليوناني " هيروقليطس " فِي شعر البريكان ، ويرى أَنَّ قصيدة " النهر تحت الأرض " قد استوحاها الشَّاعِرُ من " هيروقليطس " ، إذْ يستدل النَّاقِد على التشابه فِي الغموض ، ( غموض نهر البريكان كغموض نهر هيروقليطس ، يستمد ثباته من تغيره [ ... ] إنَّ جريانه بلا انتهاء " فِي الخاتمة المضادة : يجري يجري " )[٨] ، إنَّ وصف النَّاقِدُ للخاتمة بالمضادة مكثفة جداً ، وَرُبَّمَا تستعصي على الفهم ، والمراد منها أَنَّ النهر على الرغم من أَنَّه ( ليس له اسم أَو أَثر فِي خارطة أَو دليل سياحة لكنّه يجري )[٩] ؛ أَي مع خفائه يجري ، أَما الغموض الذي اعتمد دليلاً على الاستيحاء إنَّه على أَغلب الظَّنِّ دليل واهٍ ، فالتشابه – إن سلّمنا القول بأَنَّ ثمة تشابهاً هنا – ليس بدعاً جديداً ، فرُبَّما يقع الحافر على الحافر ، ولا يمكن الجزم بالاستيحاء ، فضلاً عن ذلك هناك بونٌ شاسع بين الفكرتين ، وفِي التراث ما يشير إِلى هذه المسأَلة ، كقول كعب بن زهير[١٠] :–

**ما أَرانا نقولُ إلا رَجيعاً          ومُعاداً من قولِنا مكرورا**

---

١ - الرواية المصرية القصيرة : ١٨٨ .
٢ - الإنشائية الهيكلية : تزفتان تودوروف ، ترجمة مصطفى التواتي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع ٣ ، ١٩٨٢م : ١٢ .
٣ - عالم الرواية : ٧٥ ؛ وينظر : قاموس السرديات : ١٥١ و ٢١٠ .
٤ - في السرد الروائي : ٩٩ .
٥ - تحليل النَّصّ السردي تقنيات ومفاهيم : ٧٧ .
٦ - ينظر : تحليل النَّصّ السردي : ٨٥ .
٧ - ينظر : قاموس السرديات : ٦٧ -٦٨ ، والتبئير الداخلي هو ( تقديم المواقف والأَحداث من وجهة نظر وحيدة ) : المصدر نفسه : ٦٩ .
٨ - الاكتمال الناقص : ١١٧ .
٩ - الذكرى تلاعب النسيان : ٩٥ .
١٠ - ديوان كعب بن زهير : ٤٥ .

وقال أمير المؤمنين علي بن أبي طالب ( عليه السلام ) : ( لولا أَنَّ الكلامَ يُعاد لنفد )[1] وقد أَضافَ أَبو هلال العسكريّ ( أَنَّ المعاني مشتركة بين العقلاءِ [ ... ] وَإِنَّمَا تتفاضلُ الناسُ فِي الأَلفاظ ورصفها وتأليفها ونَظمها ، وقد يقعُ للمتأخر معنى سبقه إِليه المتقدّم من غير أَن يلمَّ به )[2] ، أَضف إِلى ذلك أَنَّ ( النَّصَّ ليس ليس سوى نسيجٍ من الاقتباسات المستمدة من مراكز ثقافية لا تُعدُّ ولا تحصى )[3] ، و( إِنَّ كُلَّ نَصٍّ هو ناتج تفاعل صاحبه مع نصوصٍ سابقة وإِنَّ ليس هناك نَصٌّ بريء أي غير متأثر بالنصوص السابقة )[4] وعليه فلا فلا يقلل التشابه من قيمة الشَّاعِرِ أَو شعره ، وعلى النَّاقِد بيان هل أجاد الشَّاعِرُ عندما أعاد شيئاً مطروقاً قبله ؟ وأين تكمن تلك الإجادة ؟ كما فعل النَّاقِد العربي القديم عندما قال عن شعر المتنبي أَنَّه زاد عليهم – أي الفلاسفة – بالإيجاز والبلاغة ، ويمكن القول إِنَّ ( الظّروفَ الاجتماعيّةَ والثَّقَافِيَّةَ والحالاتِ الشعوريّة من ألم وسعادة ، قد تتكرر عند بعض الأشخاص ، فلا يجوز لنا إقحام التناص في ذلك ، بمجرد التشابه أو التطابق بين خطابينِ متباعدينِ زمنيّاً )[5] ، وعندها يحقُّ التشكيك فِي القولِ بالاستيحاءِ .

ثم يؤكد النَّاقِدُ ذلك التأثير ، لكن من دون شرحٍ أَو توضيحٍ ، وذلك بمجرد عرض النَّصِّينِ متقابلين[6] ، ويقول ( يتجلى استيحاء شعر البريكان من هيروقليطس خفية مرةً أُخرى فِي النتف الصغيرة التي تحمل عنوان " بلورات " والتي يمكن أن تحيل بدورها إِلى " شذرات " fragments هيروقليطس ونتفه الصغيرة )[7] ، النَّاقِدُ يمتلك قدرة عالية وثقافة واسعة مكنته من إيجاد مواطن فلسفيّة تخفى على غير الحاذق معرفتها فِي شعر البريكان ، وقد دلّ القارئَ على مواطنها ، وعرضهما سوية ، لكنّه لم يبيّن قدرة الشَّاعِرِ وإمكانيته فِي التعامل مع تلك الشذرات الفلسفيّة ، سوى قوله خفية أَي يخفى على القارئ العادي معرفة مواضع الاستيحاء .

**أَحزان ابن زريق : الخصوصية البنائيّة ، لـ" د . فهد محسن فرحان "**

أَحزان ابن زريق مجموعة شعريّة للشاعرِ " محمد راضي جعفر " ، وتنتظمُ المجموعةُ فِي ثلاثةِ محاور ؛ الحياة والموت والنشور ، ويَضمُّ كلُّ محورٍ منها عدّةَ قصائد ، مُكوّنَةً قصيدةً واحدةً متآزرة ، ومُشكِّلةً تقابليّة ثنائية متضادة بين الحياةِ والموت[8] ، وبما أَنَّ البنيوية نظرت إِلى المجموعِ بِوصفِ أَجزائه ، فمن ثمَّ تتضحُ الرؤيةُ البنيوية فِي عملِ النَّاقِدِ ؛ إِذْ يرى النَّاقِدُ أَنَّ المجموعةَ الشعريَّة عبارةٌ عن قصائد متفرقةٍ متنوعةٍ يضمُّها

---

[1] - الصناعتين : ١٧٧ .
[2] - المصدر نفسه : ١٧٧ .
[3] - موت المؤلف : رولان بارت ، ضمن كتاب : اتجاهات في النقد الأَدبيّ الحديث : ٣٩٠ .
[4] - السرقات والتناص في كتاب " العمدة "لابن رشيق القيرواني : د . عبده يحيى الدباني ، صحيفة الأيام ( نسخة الكترونية ) ، الأربعاء ، ١٧ / ١٢ / ٢٠٠٨م ، ع ٥٥٨١ ؛ وينظر : نظرية النقد الأَدبيّ الحديث : ٤٦ ؛ ومعجم المصطلحات الأَدبيّة المعاصرة : ٢١٥ ؛ والتناص في الخطاب النقدي والبلاغي : ٩ ؛ والمفكرة النقدية : ١٤٨ – ١٤٩؛ ومداخل في النقد الأَدبيّ : ٦٥ .
[5] – من التناص إِلى تقاطع النصوص : د . أَحمد حاجي ، ضمن كتاب " أَعمال الملتقى الدولي الأول فِي المصطلح النقدي " ٩ – ١٠ " مارس ٢٠١١ ٢٠١١ م " : ٥٥ .
[6] - ينظر : الاكتمال الناقص : ١١٨ .
[7] - المصدر نفسه : ١١٧ .
[8] - ينظر : أَحزان ابن زريق الخصوصية البنائية : د . فهد محسن فرحان ، الأَقلام ، ع ٢ ، ١٩٩٩ م : ٩٢ .

نسيجٌ شعريٌّ واحدٌ ، فبمجموعِها تكوّنُ ثيمةً واحدةً ، فضلاً عن ذلك إشارته إلى الثنائيةِ الضدّيةِ التي بُنِيَ عليها الديوان ، ففِي تحليله قصيدة " مسيح آخر " التي يقول فِيها الشَّاعِرُ :

**" تمشي وتبذر كبرياءك**

**فوق عاصفة**

**الصليب وتستريحْ**

**وقبيل أَنْ تمضي**

**يراودني تمردك الجريحْ**

**وقبيل أَنْ أَشفى**

**تودعني مسيحْ "**[١]

يرى النَّاقِدُ فِي هذا المقطع أَنَّ الإشاراتِ ( تمضي ، تودعُني ، تستريح ، قد دخلت فضاءَ النصِّ وأنشأت دلالتها الموحيّة المتجهة صوب أَحد أَطراف التقابليّة المتضادة الكبرى وهو الموت )[٢] ، فعلاقة هذه الأَلفاظ فِيما بينها أَوصلتِ القارئَ إِلى دلالةِ الرحيل . وتتداخل قصيدة " تمرد " مع الرؤية نفسها " رؤية الموت " وذلك عبر حركتها الداخليّة لدلالة الأَلفاظِ وعلاقتها بِبعضِهَا ، ومن ثَمَّ يرى النَّاقِدُ ( أَنَّ الخصوصيّة البنائيّة تصدرُ عن هذا التضاد فِي الرؤيا الشعريّة ثم تَغدو بمثابةِ افصاحاتٍ ترميزيّةٍ يحاولُ الشاعرُ اختزالها – أَحياناً – بإقصاءِ السالب " الموت ، الصحراء ، الظلام ، الانطفاء ، السواد " وتغليب الموجب " الحياة " عبر ما يمكنُ تسميته بمرحلتي النزاع والتصفِية النهائية )[٣] ، وتتضحُ الدلالة الكبرى عن طريقِ تداخل وتمازج الصور الشعريّة فِيما بينها ، موحية بالصورةِ الكُلّية التي تشملُها جميعاً ، ولا تَتَشكلُ تلك الدلالةُ إلا من خلال السياق الذي تتعالقُ فِيه الصور الجزئية ؛ أَي السياق الجامع لها ، وترى البنيويّة أَنَّ النَّصَّ الإبداعيّ كُلّاً مُكوّناً من عناصر متعددة تربطها علاقاتٌ على مستوياتٍ مختلفة[٤] .

يعرضُ الناقِدُ بعضَ القصائدِ ثُم يبحثُ عن الثيمة أَو الموضوعِ المشتركِ بينها وبين صورها وتراكيبها ، ليخرجَ بدلالةٍ عامةٍ تشملُ النصوصَ كلَّها ، فمثلاً : " السواد " يوحي بِأُفولِ الأَشياءِ ، و " الرماد " يوحي بـخمودِ اللهبِ وانطفائه ، بالرغم من اقترابه من السوادِ لونياً ، فـ( العنصر الدال فِي العملِ الأدبيِّ ليس الكلمة نفسها ومعناها الوضعي .. وَإِنَّمَا هو شبكة من الدلالات من الدرجة الثانية ، أي الإيحاءات ، التي تفرض

[١] - كُلّ ما بقي الآن منَّا دمشق : ١٢٦ .
[٢] - أحزان ابن زريق الخصوصية البنائية : ٩٢ .
[٣] - المصدر نفسه : ٩٢ .
[٤] - ينظر : في النقد الأدبيّ الحديث منطلقات وتطبيقات : ١٧٩ ؛ والمدخل إلى مناهج النقد المعاصر : ١٨ ، ٢٠ .

نفسها بسبب علاقة غير مسبوقة ، أي علاقة أصيلة فِيما بين الكلمات )[1] ، ويعلقُ النَّاقِدُ على بعضِ الجمل الشعريّة بقوله : ( الهيكل البنائيّ بمحتواه الشعريّ المتشكّل بمثابة الشعور الواحد أَو مجموعة من المشاعرِ المتجانسةِ والمتعاضدة )[2] ، ويصف بعضاً من الجملِ بـأَنَّها ( ما هي فِي حقيقةِ الأَمرِ إلا صورٌ مفردةٌ ضَمَّها نسقٌ تتابعي )[3] ، ويرى وفقَ نظريّة النظم واللسانيات الحديثة أَنَّ الكلمةَ تكتسبُ من السّياقِ جملةً من الانفعالاتِ والدلالاتِ والتأثيرات ، التي ( لا يمكن معرفة دلالتها إلا بعلاقتها المتعددة بغيرها من البنيات )[4] ، وهو مَا يشحنُ النصَّ بمرونةٍ عالية ، وإيحاءات مختلفة[5] .

ممَّا سَبق يتضحُ أَنَّ النَّاقِدَ قد اعتمد إحدى مقولات البنيويّة ؛ وهي علاقة الجزء بالمجموعِ ، فـ( وحدات البنية ليست فوضوية على الإطلاق ، إذ قبل أن تتوزع كُلُّ وحدةٍ من هذه الوحدات وتثبت فِي متصلِ الإنشاءِ ، فَإِنَّهَا تشكّلُ مع مجموعتِهَا الفعليّة أو مخزونها كياناً عضويّاً مفهوماً " متعقلاً " ، خاضعاً لمبدأ يهيمن على أصغرِ اختلاف )[6] ، فالمجموعُ ما هو إلا علاقات جزئيّة ، وتبحثُ البنيويّة فِي تلك العلاقات وآليات تشكلها وترابطها فِي إنتاج النَّصِّ .

يطرحُ النَّاقِدُ مصطلحينِ هما " الجملة الشعريّة " و " الجملة العروضيّة " أمّا الأُولى فتأتي فِي ضمن سياقِ قوله : ( النقطة المهمة التي تتعلقُ بموضوعِ استخدام الكلمات تكمنُ فِي استخدام الشَّاعِرِ للجملةِ الشعريّة بدلاً من السطر الشعريِّ لما تتصفُ به هذه الجملةُ من إيقاعٍ منسابٍ " إيقاع الفكرة " ، ومن أُولى سمات هذه الجملة هي استمراريتها الدلاليّة المنبثقة عن ترابطِ وحداتِهَا البنائيّة عبر أيَّة علاقة نحويَّة )[7] ، فالجملة الشعريّة هي الجملة التي تكتملُ فِيها فكرةٌ ما ، لكن النَّاقِد لم يوضح المصطلحَ الثاني " الجملة العروضيّة " ، بل تركَ على القارئِ استنباط دلالته عن طريقِ فهمه التطبيق الذي جاء به النَّاقِدُ ، فيعرِفُ أَنَّه انشطار التفعيلات فِي أكثرِ من سطر ؛ فجزء من التفعيلةِ فِي سطرٍ وجزؤها الآخر فِي السطرِ التالي ، أَي يعتمدُ السطرُ على التدوير ، فيُعدُّ هذانِ السطرانِ جملةً عروضيَّةً واحدةً ، يبدو أَنَّ طرحَ النَّاقِدِ لهذا المصطلحِ محتاجٌ إِلى إيضاحٍ .

يطرحُ النَّاقِدُ فكرةَ مصطلح " الاقتصاد النَّصِّيّ " وهو ( اعتماد لأُسلوبِ كتابةٍ ، تتوخى الإيجاز والتكثيف )[8] ، واصفاً بِهَا قصائد الديوان ، إذْ يرى أَنَّهَا تميَّزت بالاقتصادِ فِي الكلماتِ ، فجاءتْ موحية ومكثفة ، فوضع فوضع الشَّاعِرُ الكلمة المناسبة فِي مكانها[1] ، لتخلقَ التأثير المطلوب فِي نفس المُتَلَقِّي .

---

[1] - النقد الأدبي المعاصر مناهج اتجاهات قضايا : ٨٦ .
[2] - أحزان ابن زريق الخصوصية البنائية : ٩٣ .
[3] - المصدر نفسه : ٩٣ .
[4] - التحليل البنيوي للخطاب الشعري : ٧ ؛ وينظر : معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة : ٢٢ .
[5] - أحزان ابن زريق الخصوصية البنائية : ٩٣ .
[6] - النشاط البنيوي : رولان بارت ، ضمن كتاب : تيارات نقدية محدثة : ٢٤١ .
[7] - أحزان ابن زريق الخصوصية البنائية : ٩٣ .
[8] - معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ١٧٨ .

يلجأُ الناقدُ إلى الاتجاهِ النفسيِّ مفسراً سبب هيمنة بعض الألفاظِ وتردُّدها أَكثرَ من سواها لدى الشَّاعِرِ ؛ فيقولُ : ( إنَّ اختيارَ المفردة الشعريَّة له علاقة بالتوترِ الحسِّي والنفسيِّ للشاعرِ )[٢] ، فيجدُ النَّاقِدُ فِي بعضِ المقاطع هيمنة المفردة الحزينة الانطفائيَّة ، ويعللُ تلك السيادةَ بأَنَّ ( ثيمةَ الانطفاءِ متجذرةٌ فِي روحِ الشَّاعِرِ [ ... ] إذْ قد انطفأَ الحبُّ ورحلَ الأَحبّةُ [ ... ] ومن قبلهم الأُم والأَب ، وبذلك امتلكت هذه الثيمة صفة الهيمنة )[٣] ، ومن ثَمَّ يقتربُ النَّاقِدُ من البنيويّة التكوينيّة قليلاً ؛ التي ترى أَنَّ للعلاقاتِ الاجتماعيَّة أَثراً لا يمكنُ تجاهله فِي بنيةِ النَّصِّ ولغته ؛ لأَنَّ ( البنية فِي النقدِ البنيويِّ التكوينيِّ لا تُفهم بحدِّ ذاتها خارج حدود الزمان والمكان ، وَإِنَّمَا تُفهمُ من خلال تحركها وتفاعلها وتنافرها داخل وضعٍ محدّدٍ زمانياً ومكانياً )[٤] ، فرجوع النَّاقِدِ إلى المحيط الاجتماعيّ لبيان أَثره فِي بنيةِ اللغةِ الشعريَّةِ ، يُعدُّ من مجال اهتمام البنيويّة التكوينيَّة ، وهنا دليلٌ على عجزِ الاتجاه الواحد عن الإيفاء برغباتِ النقادِ فِي كشفِ العوالمِ وسبرِ أَغوار النصوص .

يتناولُ النَّاقِدُ " **الأَدبيَّة** " فِي بعضِ المقاطعِ فيرى أَنَّ ( اللونَ الأَحمرَ يستدعي صورةَ الدم والعُنفِ ، وبذلك يكتسبُ المقطعُ عبر التلميحِ أَدبيته وشاعريته التي تُثيرُ فِي القارئ معاودة القراءةِ والبحثِ عن مكامن القصيدة )[٥] ، والأَدبيَّة هي ما يجعلُ الأَدبَ أَدباً ، وهي من مصطلحات الشكلانيين الروس[٦] .

يتحدثُ النَّاقِدُ أَيضاً عن الإيقاعِ المركبِ بِأَنَّه يغني النصَّ ، وهو إيقاعٌ متكوِّن من الإيقاعِ الكتابي أَي من المساحةِ التي يشغلُها السطرُ الشعريُّ على بياضِ الورقِ ، ومن الوزن العروضي[٧] ، وممّا لا شكّ فِيه أَنَّ البنيويّةَ تدرسُ الجانب الصوتيّ " الإيقاعيّ " فِي النَّصِّ[٨] ، وهنا النَّاقِدُ قد أشار إلى المستوى الصوتيّ عبر علاقاته مع الفضاءِ الكتابيّ .

يختمُ النَّاقِدُ دراسته بالحديثِ عن القناعِ وكيفَ استعمله الشَّاعِرُ[٩] ؛ لأَنَّ القناعَ فِي النَّصِّ المعاصرِ ظاهرةٌ لا يمكن إغفالها ، وقد أكد " فاليري " أَنَّه ( يجب ألا ننتهي من العملِ إلى الإنسانِ وَإِنَّمَا من العملِ إلى القناعِ ومن القناعِ إلى الآلةِ )[١٠] ، ومن ثَمَّ فإنَّ حضورَه جعل النَّاقِدَ يُبيّنُ ما هي الآلية التي تُتبعُ فِي أُسلوبِ القناعِ ، فيرى ( أَنَّ صوتَ الشَّاعِرِ لا بُدَّ أن يختفي ليحلَّ محلّه صوتُ الشخصيّةِ المتخذة قناعاً بِكُلِّ أَبعادها التعبيريّة والتركيبيّة )[١١] ، ومن هنا كما يرى " بودلير" أَنَّ ( الكاتب مشعوذ يتقنّع عوض أن يعترف ،

---

١ - ينظر : أحزان ابن زريق الخصوصية البنائية : ٩٣ .
٢ - المصدر نفسه ٩٤ .
٣ - أحزان ابن زريق الخصوصية البنائية : ٩٤ .
٤ - تحليل الخطاب الأَدبيّ : ٢٤٦ .
٥ - أَحزان ابن زريق الخصوصية البنائية : ٩٤ .
٦ - ينظر : الأُسلوبية والأُسلوب : ١٧٢ ؛ ومعجم المصطلحات الأَدبية المعاصرة : ٣٢ ؛ و مدخل إلى مناهج النقد الأدبي : ١٦٧ و ١٧٢ .
٧ - أَحزان ابن زريق الخصوصية البنائية : ٩٤ .
٨ - ينظر : في النقد الأَدبيّ الحديث منطلقات وتطبيقات : ١٧٩ .
٩ - القناع ( يمثلُ – شخصية تاريخية – في الغالب – يختبئ الشَّاعِرُ وراءها ليعبّر عن موقفٍ يريده أَو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها ) : اتجاهات الشعر العربي المعاصر : ١٢١ ؛ وينظر : حول قصيدة أَبي زيد السروجي : ١٣١ – ١٣٢ .
١٠ - النقد الأَدبي المعاصر مناهج اتجاهات قضايا : ٨٠ .
١١ - أَحزان ابن زريق الخصوصية البنائية : ٩٥ .

حيث باستطاعته أن يوصل إحساسات لا يحسُّها لأنّه يعرفُ جيداً الحيل )[1] ، ويوظفُ القناع فِي القصائدِ ( لأَغراضٍ مختلفةٍ حمل بعضها المبادئ الأولية للإيحاء والرمز ، وسعى إِلى التأثير فِي المتلقين ، وكأَنَّ الممثل عند ارتدائه القناع يسعى إِلى إزاحةِ قسماته وملامحه الشخصيّة لتحلَّ محلّها ملامح وقسمات أُخرى يحملُّها القناع )[2] . إنَّ القناعَ تقنية شعريّة حديثة ، تمكِّنُ الشعراء من طرح مشاكل العصرِ وآلامه على أَلسنةِ أَلسنةِ شخصياتٍ أُخرى ، وهم فِي مأمنٍ من المواجهة والتصادم مع الآخر ، وقد وضحَ النَّاقِدُ نجاحَ الشَّاعِرِ فِي توظيفِه القناع عَبر اختيار الشخصيّة ، وملاءمتها للدخولِ فِي علاقاتٍ جديدة تتماهى مع الخطابِ المعاصرِ .

**القرين : انشطار الذات الشعريّة فِي تجربة نازك الملائكة لـ" فاضل ثامر "**

العنوان " انشطار الذات " يشي بالثنائيّة ، و( الشعر وسيلة للتعبيرِ عن الذاتِ )[3] وما تشعرُ به ، وكثيراً وكثيراً ما ينتابُ النّفس شعور بالتناقضِ والاضطرابِ وعدم الاتزان ، فيجيءُ النَّصُّ الإبداعيُّ ( صدى لحياةِ مؤلفه الشخصية وتجسيداً لانفعالاتِه الباطنيّةِ أَو اللاشعوريّةِ )[4] ، فلا غرابة أن يمثّل تناقضات الذات وانشطارها وتشخيصها وتجسيدها ، ويبقى الإبداعُ الأرض الخصبة التي عليها تصوّرُ النّفس بِكُلِّ تناقضاتها وآلامها ورغباتها .

يدرسُ النَّاقِدُ قصيدةَ " الشخص الثاني " لـ" **نازك الملائكة** " ، والقصيدةُ متشكلةٌ من أَربعةِ مقاطع ، كُلُّ مقطعٍ يضمُّ خمسةَ أَبياتٍ[5] . بهذا الوصف يلجُ النَّاقِدُ فِي دراسته باحثاً عن أَدبيَّةِ أَو شعريَّةِ القصيدة ، فيرى فِي حذفِ جواب الشرط – فِي المقطعِ الأولِ – أَنَّه يُشَكِّلُ انزياحاً عن العرفِ أَو القاعدةِ نحوياً وبلاغياً[6] ؛ لأَنَّ الانزياح ( وحدَه الذي يزود الشعريَّة بموضوعِهَا الحقيقي )[7] ، والانزياح ( Ecart ) مصطلح أُسلوبي يوصِفُ بِأَنَّه ( حدث أُسلوبيّ ذو قيمةٍ جماليَّةٍ ، يصدرُ عن قرارٍ للذاتِ المتكلمة بفعلٍ كلاميّ يبدو خارقاً Transgressant لإحدى قواعد الاستعمال التي تسمى معياراً Norme )[8] ، فهو يبحثُ عن الأُسلوبِ فِي النَّصِّ ، لأَنَّ الأُسلوبَ عبارة عن انزياحٍ ، وَ( الأُسلُوبيَّةُ تتجلى فِي الانزياحِ )[9] ، ويُعدُّ هذا مدخلاً أُسلوبيّاً ، ثم ثم يعرضُ النَّاقِدُ المقطع :–

---

[1] - النقد الأدبي المعاصر مناهج اتجاهات قضايا : ٨٠ .
[2] - الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث : ٦٥ ـ ٦٦ .
[3] - الأَدب ومذاهبه : ٦٢ .
[4] - المدخل إِلى نظرية النقد النفسي : ١٢ .
[5] – ينظر : القرين انشطار الذات الشعرية في تجربة نازك الملائكة : فاضل ثامر ، الأَقلام ، ع ١ ، ٢٠٠٨ م : ٦ .
[6] - ينظر : المصدر نفسه : ٦ .
[7] - بنية اللغة الشعرية : ٤٢ .
[8] - مصطلح الانزياح : يوسف وغليسي ، مجلة علامات ج ٦٤ ، مجلد ١٦ ، ٢٠٠٨ م : ١٩٠ ؛ وينظر : بنية اللغة الشعرية : ١٥ ـ ١٦ ؛ والأُسلوبية والأُسلوب : ١٦٣ .
[9] - إِشكاليات الجدل المعرفيَّة بينَ النقد وَالأُسلُوبيَّة : ٦٣ ؛ وينظر : الانزياح فِي الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب : ٣٤٣ ـ ٣٤٦ .

***" لو جئتَ غداً وعبرتَ حُدودَ الأمس إلى غدي الموعودْ***
***وشدا فرحاً بمجيئكَ حتَّى المعبرُ والباب المسدودْ***
***ولقيتك أبحث فيكَ عن المتبقّي عن أمسي المفقودْ "*** [1]

يرى النَّاقِدُ – فِي هذا المقطعِ – تشكُّلَ ( ثنائية " أَنا – أَنت " التي توحي بوجودِ علاقة حبٍّ بين ذات الشَّاعِر[ة] – أَو قناعها – والآخر الذي قد يأَتي )[2] ، لكن القصيدة بعد هذه الأَبياتِ تكشفُ عن ذات الشَّاعِرةِ الشَّاعِرةِ المنشطرةِ إلى ذاتينِ : الشخص الأول ويمثّلُ ذات الشَّاعِرةِ المتمردة والشيطانيّة ، والشخص الآخر هو قرين الذات الشعريّة الأُولى ، عن طريقِ المرآة ، وهكذا يُبنى النَّصُّ على ثنائية الذات ، وتتضحُ تلك الثنائية[3] الثنائية[3] فِي قولِ الشَّاعِرةِ :-

***" وهناك على الوجه الحسّاس الحي الصمت أَرى ظلّين***

***ومكان الواحد فِي عينيكِ المرهفتينِ أَحسُّ اثنين***

***ويقابلُني الشخصانِ معاً وسدى أَرجو فصل الضدّين "*** [4]

لم يكتفِ النَّاقِدُ بطرحِ فكرته أَو ما يراه فِي النَّصِّ ، وَإِنَّمَا راح يرفضُ رأيَ من يرى أَنَّ الظلّينِ هما صورة للآخر أَو المحبّ[5] ، بل هُمَا صورةٌ لذاتِ الشَّاعِرةِ المنشطرة ، ( ولا يمكنُ لهما أَنْ يمثلا الآخر أَو المحبّ )[6] )[6] ، إِذْ تتحلُّ ثنائية الانشطار الضدّيّة فِي قولها :-

***" ولمن أَشكو هذا المخلوق الشيطاني***
***والأَول فِيك محته يد الشخص الثاني "*** [7]

يبدو أَنَّ النَّاقِدَ يرفضُ الرأي الآخرَ هنا ، الرأي الذي يفسرُ الأَبيات تفسيراً مغايراً لما يذهب إليه ، بالرغم من أَنَّ الدكتور " جلال الخياط " لم يخصّ بحديثِه هذهِ القصيدة فقط ، وَإِنَّمَا كان حديثه عن قصائدَ عدّة[8] ، فضلاً عن ذلك أَنَّ النَّصَّ الأَدبيّ نَصٌّ احتماليُّ الدلالة ، ويرى النَّاقِدُ نفسه أَنَّ القصيدةَ ( تتيحُ إمكانية تقديم قراءات تأويلية مغايرة )[9] ، أَضف إلى ذلك أَنَّ ( النَّصَّ الأَدبيّ بحدِّ ذاته يتملصُ من القراءةِ الأحادية ، فهو بابٌ مشرعةٌ على قراءاتٍ تتعددُ بتعددِ قُرَّائها )[10] ، فضلاً عن أَنَّه ( لا توجد حقائق أَحاديَّة المعنى فِي الأَدبِ

---

[1] - نازك الملائكة الأعمال الشعرية الكاملة : ٢ / ٩١ .
[2] - القرين انشطار الذات الشعرية في تجربة نازك الملائكة : ٧ .
[3] - ينظر : المصدر نفسه : ٧ .
[4] - نازك الملائكة الأعمال الشعرية الكاملة : ٢ / ٩١ .
[5] - وهو رأي الدكتور " جلال الخياط " ؛ ينظر : الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور : ١٧١ .
[6] - القرين انشطار الذات الشعرية في تجربة نازك الملائكة : ٧ .
[7] - نازك الملائكة الأعمال الشعرية الكاملة : ٢ / ٩٢ .
[8] - ينظر : الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور : ١٦٩ - ١٧٢ .
[9] - القرين انشطار الذات الشعرية في تجربة نازك الملائكة : ٩ .
[10] - موسى والراعي : فاضل خياط ، مجلة الثقافة الأجنبية ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ع ٤ ، ٢٠٠٨ م : ١٧٩ .

)[١] ، و( أَنَّ أَي تأويلٍ فِي نقدِ الشعرِ هو فِي الحقيقةِ رأي النَّاقِدِ ، لا الشَّاعِرِ )[٢] ، وَمن ثَمَّ يقبلُ النَّصُّ – فِي الأَغلبِ الأَعمِّ – أَكثر من تأويل وأَكثر من دلالةٍ محتملةٍ يأتي بِهَا النقادُ .

القصيدة تشكَّلت من سلسلة من الثنائيات الضدّيّة ، ففِي البدءِ تشكّلت ثنائيّة " **أَنا** " المتكلم مع " **أَنت** " المخاطَب ، ثم تتحولُ أَنا المتكلم إِلى ثنائية : الشخص الأول ذات " الشَّاعِرةِ الراهنة " والشخص الثاني " ذات الشَّاعِرةِ الشيطانيّة " : أَي متحولةٍ إِلى صراعٍ ضدّيّ بين الوجهينِ العقلانيّ المحافظ والعاطفيّ المتمرد[٣] ، ويلجأُ النَّاقِدُ إِلى قصائدَ أُخرى يتحققُ فِيها انشطار الذات ، ويجدُ قصيدة " وجوه ومرايا " – ولاسيما المقاطع الأخيرة منها – قائمةً على تلك الثنائيّة[٤] ، ويختمُ النَّاقِدُ دراسته بنتيجةٍ وهي ( أَنَّ مرايا نازك الملائكة الحقيقية ، والبشريّة هي مرايا مضاءة بمعنى أَنَّها تقدم الوجه الآخر للثنائية الضدّيّة ، لما هو باطنيّ ، أَما الوجه الآخر ، المرئي الظاهريّ ، فيغيب عن سطح المرآة )[٥] ، ومن ثَمَّ فدراسة النَّاقِدِ متمركزة حول هذه الثنائية ، التي تظهرُ فِي الخطابِ الشعريّ للشَّاعِرةِ ، بِوصفِهَا صورةً لذاتِ الشَّاعِرةِ ، وصورةَ " الأنا " الشعريّة ، وقد تمظهرت عبر المرآة ، أَي الشَّاعِرة تنظر عن طريقِ المرآةِ لذاتها ومن ثمَّ تحاورها .

ثم يختمُ النَّاقِدُ دراسته بالحديثِ عن الأنا أَو التمركز حول الذات فِي القصيدة العربيّة الحديثة[٦] ، وليس من مجالِ البحثِ الحديث عن التنظيرِ النقديّ .

---

[١] ـ النقد الجديد : جبيرمو سوكري ، ضمن كتاب : أَدب أَمريكا اللاتينية القسم الثاني : ٧٣ ؛ وينظر : النقد الفَنِّيّ دراسة جَمَالِيَّة فَنِّيّة : ٦٧٦ ؛ و التحليل السيمّائيّ للخطاب الشعريّ : ١٢ .

[٢] ـ ولي دونكم أَهلون القصيدة الأخيرة للدكتور محسن أطيمش : د . خالد عليّ مصطفى ، مجلة الأَقلام ، ع ٣ ، ٢٠١٠ م : ٩٩ .

[٣] ـ ينظر : القرين انشطار الذات الشعرية في تجربة نازك الملائكة : ٨ .

[٤] ـ ينظر : المصدر نفسه : ٩ .

[٥] ـ المصدر نفسه : ١٠ .

[٦] ـ ينظر : المصدر نفسه : ١٠ ــ ١١ .

## المبحث الرابع

## نظريَّةُ القراءةِ والتَّلقِّي

القراءة نشاط فيزيائيّ ، يقومُ به القارئُ فِي عمليةٍ ذهنيَّةٍ لتفهُّمِ وإدراكِ المكتوبِ من النصوصِ ، أَما القراءةُ بِوصفِهَا عمليةً نقديَّةً فَهي ( فتحُ حوارٍ تفاعليٍّ بينَ النَّصِّ والقارئِ فيستطيعُ الأَخيرُ أَنْ يتعرَّفَ النَّصَّ ، ويكتشفَ كنوزَه وخباياه وأسرارَه وطبيعةَ علاقاتِه )[1] ، وما العملُ الإبدَاعيُّ اليومَ إلا كلماتٌ مسطورةٌ – كقلادةٍ منظومةٍ – بِانتظارِ روح القارئِ لِتُلامسَها وتتشابكَ معها متداخلةً ومتحاورةً ومنتجةً ، فَالمُتَلقِّي هو من يضفي الجمالَ على النصوصِ وهو من يستلذُّ بِهَا ، وهو من يهب النظامَ الكتابيّ دلالتَه ، ومن ثَمَّ فـ( العمل [ الأَدبيّ ] نهاية نشاط كاتب وبداية نشاط القارئ )[2] . وَإِنَّ هذا الاتجاهَ النقديَّ ( كان مدارُ اهتمامه القارئ كَأساسٍ فِي العمليةِ النقديَّةِ )[3] ، بعدما أُهمِلَ زمناً طويلاً ، بالرغمِ من أَنَّ ( القرَّاءَ هُم الذينَ يغلقونَ الدورةَ ، ويعطونَ المعنى النهائيَّ لِلأَدبِ . والنَّاقِدُ كَواحدٍ من القرَّاءِ هؤلاءِ ، وهو قارِئٌ خاصٌ ، يُعلِّمُ الآخرينَ فَنَّ القراءةِ )[4] ، هذا لا يعني أَنَّ القدماءَ لم يلتفتوا إليه مطلقاً ، لكنَّه لم يَحظَ بِاهتمامٍ كَما حدثَ مع " مدرسة كونستانس " الألمانية ، إذْ أَصبحَتِ ( العلاقةُ بينَ النَّصِّ والمُتَلقِّي هي جوهر العمليةِ النقديَّةِ الحديثةِ والمعاصرةِ )[5] ؛ لِأَنَّه يبثُّ الحياةَ فِي النصوصِ ولاسيما بعدَ قراءتِهَا وَإعادةِ إِنتاجِهَا مرة أُخرى للتداولِ ، وَمن هنا فـ( إنَّ مَا يعطي الخلودَ والحياةَ للنصوصِ الأَدبيّةِ هو قراءتُهَا المتجددةُ )[6] ، لهذا يرى " إيكو " ( أَنَّ النَّصَّ آلةٌ كسولةٌ تتطلبُ من القارئِ عملاً تعاونياً حثيثاً لملءِ الفضاءاتِ التي لم يُصرحْ بِها )[7] ، وَمن غيرِ شكٍّ أَنَّ القارئَ يستحقُ تلكَ المكانةَ التي أُعطيتْ له مؤخراً ، وَإِنَّ ( مَا يُدْعَى بالتَّلقِّي ليس إلا منتوجاً ينشئه النَّصُّ فِي القارئِ ، وهو منتوج مسبوك بالمعاييرِ والقيمِ التي تتحكمُ فِي تصورِ القارئِ )[8] ، ومن ثَمَّ فليس التَّلقِّي عملية غير منضبطة أَو ذاتيَّة خالصة ، وَإِنَّمَا هي اندماجٌ بينَ النَّصِّ وبُناه مع القارئِ ومؤهلاتِه الثقافيَّةِ والأَيديولوجيَّةِ .

---

[1] - قراءات فِي الشعر العربي الحديث والمعاصر : ١٠ ؛ وينظر : فعل القراءة نظريَّة جمالية التجاوب ( فِي الأَدب ) : ١٢ ؛ والتأويل والترجمة مقاربات لآليات الفهم والتفسير : ١٥٢ ؛ والقراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة : ٥٥٦ .

[2] - مناهج النقد الأَدبيّ : ٢٠١ .

[3] - اتجاهات النقاد العرب فِي قراءة النَّصّ الشعري الحديث : ٣٠٩ ؛ وينظر : القارئ فِي النَّصّ مقالات فِي الجمهور والتأويل : ٨ ؛ ومفاهيم الشعرية دراسة مقارنة فِي الأُصول والمنهج والمفاهيم : ١٣٥ ؛ ونظريَّة التَّلقِّي أُصول وتطبيقات : ٢٨ ؛ والتأويل والترجمة مقاربات لآليات الفهم والتفسير : ٢٤٦ .

[4] - مداخل فِي النقد الأَدبيّ : ٦٥ ؛ وينظر : النَّظريَّة الأَدبيّة المعاصرة : ١٦٦ ؛ والتفكيكية التأسيس والمراس : ٤٣ .

[5] - تجليات الأسلوب والأسلوبية فِي النقد الأدبي : ٢٦ .

[6] - وحدة النَّصّ وتعدد القراءات التأويلية فِي النقد العربي المعاصر : ٨ ؛ وينظر : مدخل إِلى مناهج النقد الأَدبيّ : ٦ ؛ والنقد الأَدبيّ المعاصر مناهج ، اتجاهات ، قضايا : ١٢٧ ؛ وفِي قراءة النَّصّ : ٥ – ٦ و ٢٧ ؛ وجماليات التَّلقِّي : ٣٠ .

[7] - بحوث فِي القراءة والتَّلقِّي : ٤٨ ؛ وينظر : القارئ فِي الحكاية : ٦٣ ؛ وحُدود التأويل قراءة فِي مشروع أمبرتو إيكو النقدي : ٩٢ .

[8] - آفاق نقد استجابة القارئ : فولفجانج إيزر ، ضمن كتاب : نظريَّة الأَدب القراءة – الفهم – التأويل : ٧٠ ؛ وينظر : جماليات التَّلقِّي : ١٤٣ و ١٧٧ ؛ وسرديات النقد : ١٣١ .

لا يُتصورُ وجود عملٍ إبداعيٍّ مع غيابِ متلقٍّ له ، بل إنَّ ذلكَ من البديهياتِ ، فالمبدعُ ( لا يبدعُ من أَجل نفسِه ، وَإِنَّمَا يبدعُ من أَجل متلقٍّ يعي هذا الإبداعَ ويفهمُه ، ويتواصلُ معه )[١] ، وَيُلاحَظُ صوتٌ فِي شعرنِا العربيِّ يؤكدُ على أَهميةِ المُتَلقِّي فِي العمليَّةِ الإبدَاعيَّةِ ، وهو قول إيليَّا أَبي ماضي :

" يا رفيقـــي أَنا لـــــولا أَنـتَ مَا وقَّعتُ لَحْنا
هـذه أَصـــداء روحي فَلْتَكُنْ روحُك أُذنـا
مَا لصوتٍ أُغلقتْ من دونه الأَسماعُ مَعنـــى "[٢]

فَما هذه الأَبياتُ إلا إِشارةٌ واضحةٌ لدورِ المُتَلقِّي وأَهميتِه فِي إتمامِ العمليةِ الأَدبيّةِ ، فضلاً عن إِضفائِه المعنى الجَمَالِيّ لها ، الذي بِدونه لا معنى ولا إبداع . إنَّ نظريَّةَ القراءةَ ( نظريَّة توفِيقيَّة تجمعُ بين جَمَالِيَّة النَّصِّ وجَمَالِيَّة تلقيه )[٣] ؛ لِأَنَّهَا تجمعُ مع سحرِ النَّصِّ تأثرَ المُتَلقِّي وتفاعلَه معه ، فقد نظرتْ نظرتْ إِلى ( القارئِ بوصفِه طرفاً مهماً ، يُسهمُ فِي إِيجادِ العملِ الأَدبيِّ ، ويشكِّلُ بُعْدَهُ الجَمَالِيّ )[٤] ، وتسعى نظريَّةُ القراءةِ إلى بناءِ المعنى للنَّصِّ لا الكشفِ عنه[٥] ، ففِي البناءِ يكونُ لِلمُتَلقِّي دورٌ خلاقٌ فِي إنتاجِ المعنى ، وعندها يكون قارئاً إيجابياً ، فَيُعطى له قَدَرٌ ويُحفزُّه ذلكَ على إعمالِ خيالِه فِي إضفاءِ الدلالاتِ للعملِ .

إِنَّ الإبدَاعَ الأَدبيَّ يحملُ قيمةً فَنِّيَّةً ، لكن لا تتحققُ المتعةُ الجَمَاليَّةُ أَو المعنى – بصورةٍ عامة – دون قارئٍ متفاعلٍ مع ذلكَ العملِ ، ويشغلُ المُتَلقِّي ذهنَه وخيالَه فِي تذوقِ وتصيُّدِ الجمالِ من النَّصِّ ، ولكَونِ الجمالِ ( العنصرَ الأكثرَ بروزاً وإِثارةً لانتباهِ المُتَلقِّي بِمَا يحدثُه من وقعٍ وأثرٍ )[٦] فِي مخيلتِه وفِي خلفياتِه الثقافيَّةِ والمعرفيَّةِ ، فَقد شغلَ التَّلقِّي حيزاً كبيراً فِي هذه النظريَّةِ ، حَتَّى سُميتْ " جَمَالِيَّات التَّلقِّي " ، وَ( عمليةَ التَّلقِّي كما يؤمنُ بها – آيزر – تأتي نتيجةَ التفاعلِ المشتركِ بينَ مَا يحملُه القارئُ من أَفكارٍ سابقةٍ وتوقعاتٍ مستقبليَّةٍ – بِالإضافةِ إلى الخيالِ الخلَّاقِ الذي يمتلكُه – وبينَ النَّصِّ الذي يُمثِّلُ الإطارَ المجرد والذي ينبغي على المُتَلقِّي أَنْ يغوصَ فِي داخلِه ويكشفَ أَسرارَه ويبحثَ عن القيمةِ الجَمَالِيَّةِ التي تحويه )[٧] ، من هنا تتضحُ أَهميةُ القارئِ والدورُ المناط به ، فعليه أَنْ يفتشَ النَّصَّ ويقلبَ كُلَّ أَطرافِه ، ويستجوبَه ويُسائلَه مرة تلو المرة ، حَتَّى يبوحَ بما لديه من دلالاتٍ محتملةٍ ، فيصبحُ القارئُ هذا منتجاً ،

---

[١] - الإبدَاع والتَّلقِّي فِي الشعر الجاهلي : ١٨٩ ؛ وينظر : فِي النقد الأَدبيِّ الحديث منطلقات وتطبيقات : ٤٨ ؛ وإنشاد شعر الحداثة : ٥١ .
[٢] - من أَعمال الشَّاعِر إِيليَّا أَبي ماضي الجداول ، الخمائل ، تِبر وَتراب : ٧ – ٨ .
[٣] - النَّصّ وتفاعل المُتَلقِّي فِي الخطاب الأَدبيّ عند المعري : ١٩ .
[٤] - اتجاهات تلقي الشعر : د . لطيفة إبراهيم برهم ، مجلة الأَقلام ، ع ١ ، ١٩٩٩ م : ٢١ ؛ وينظر : إشكاليات التَّلقِّي فِي الشعر العربي الحديث : ٨٠ – ٨٠ ؛ والمصطلح النقدي في الثقافة العربية تاريخ المكر ، تاريخ اليُتم : محمد لطفي اليوسفي ، ضمن كتاب : نقد النقد فِي عُمَان : ٥٠ ؛ و التأويل والترجمة مقاربات لآليات الفهم والتفسير : ٢٥٠ .
[٥] - ينظر : فعل القراءة نظريَّة جمالية التجاوب ( فِي الأَدب ) : ١٩ ؛ ونظريَّة التَّلقِّي الاتجاهات والأُصول : ناظم عودة خضر ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٤١٦هـ = ١٩٩٥ م : ١٢١ ؛ ونظريَّة التَّلقِّي أصول وتطبيقات : ٢٣ .
[٦] - النَّصّ وتفاعل المُتَلقِّي فِي الخطاب الأَدبيّ عند المعري : ٢٢ .
[٧] - إشكاليات التَّلقِّي فِي الشعر العربي الحديث : سهام حسن خضير ، رسالة ماجستير ، كلية التربية للبنات ، جامعة بغداد ، ١٩٩٩ م : ٩٠ ؛ وينظر وينظر : مستويات التَّلقِّي وأنماطه فِي القرآن الكريم : ١١٢ .

وتُؤكدُ ذلك دلالةُ " **التَّلقّي** " فِي القرآن الكريم ، فـ( الاستعمال القرآنِي لمادةِ التَّلقِّي إشارة على عمليةِ التفاعلِ النفسيّ والذهنيّ مع النَّصِّ )[1] ، ويُلاحَظُ ذلك فِي قوله تعالى ﴿ **فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ** ﴾[2] ، إذْ التفاعل متحقق من قِبَلِ المُتَلقِّي ، وتَدعو هذه النَّظريَّةُ أيضاً إلى تفاعلِ المُتَلقِّي مع أَبنيةِ النَّصِّ وصولاً إلى خيالِ المبدعِ ، وإنتاجِ الدلالة .

إنَّ عمليةَ القراءةِ ( لها دورٌ فعالٌ يتجلى فِي تحويلِ النَّصِّ من بنيةِ الثباتِ إلى بنيةِ الفعلِ )[3] ، وذلكَ عبر تفاعلِ القارئِ معه ، متذوقاً ومستمتعاً ومحللاً ومفسراً ، وعندَهَا يكونُ قد شاركَ الكاتبَ لذَّةَ الإبدَاعِ[4] ، وفِي بناءِ معنى النَّصِّ[5] ورسمِ ملامحه ، فَهو شريك المبدعِ ( بإِعادةِ إنتاجِ الدلالةِ الشعريَّةِ ، عندما يتمكنُ من إكمالِ مَا تشيرُ إليه فراغاتُ النَّصِّ الشعريِّ ؛ لِأَنَّ الشعرَ يحملُ المُتلقِّي إلى إعادةِ تكوينه فِي ذاكرتِه بالطريقةِ التي نُظِم بها )[6] ، فتقعُ على القارئِ أَعباءُ إنتاجِ الدلالةِ مرةً ثانية ، لِـأَنَّ ( معنى النَّصِّ لا يتشكلُ بذاتِه قط ، فلا بُدَّ من عملِ القارئِ فِي المادةِ النَّصِّيّةِ لينتج معنى . [ و ] يذهبُ " فولفغانغ أيزر " إِلى أَنَّ النصوصَ الأَدبيَّةَ تحتوي دائماً على فراغاتٍ لا يملؤها إلا القارئُ )[7] ، ويسكبُ كُلُّ كُلُّ قارئٍ بما تموجُ به ثقافتُه ، وما يتصوره خيالُه من عوالم فِي المُعطى من النَّصِّ ؛ لِأَنَّ ملءَ الفراغاتِ لا يأتي اعتباطاً وَإِنَّمَا تسهمُ بنيةُ النَّصِّ ذاتُها فِي تشكُّلِ الأُفقِ وتخيّله .

ومن أَهمِّ المفاهيمِ التي قامتْ عليها نظريَّةُ التَّلقِّي هي : " أُفق التوقع ، والمسافة الجَمَالِيَّة ، والقارئ الضمني ، والفجوات أَو الفراغات " ، وهذا توضيحٌ لِهذه المفاهيم :-

**أفق التوقع**

انطلق " ياوس " بمفهومِ أُفقِ الانتظارِ أَو التوقع مفسراً أَدبيَّة الخطاب[8] ، وهو مجموعة التوقعات الأَدبيّة والثقافيَّة التي يتسلحُ بها القارئُ عن وعي أَو غيرِه فِي تناولِه النّصوصِ الإبدَاعيَّة[9] ، وعندما تخفقُ تلكَ الآفاقُ فذلك دليلٌ على جودة ورفعة العملِ[10] ، فيحقُّ القولُ إنَّه انزياحٌ[11] ، فالانزياحُ هو مخالفٌ لما يتوقعُه المُتَلقِّي ، ومفارقٌ لما ينتظرُه ، وتسهمُ الخلفيّةُ المعرفيَّةُ والأَدبيَّةُ لِلمُتَلقِّي فِي تكوينِ أُفقِ انتظاره ، و( تحدثُ الصدمةُ الشعريَّةُ بفضلِ مَا تمتلكُه [ النصوصُ ] من انزياحاتٍ ودلالاتٍ مفاجئةٍ غير متوقعةٍ

---

[1] - تلقي النَّصّ الأَدبيّ بين التأسيس والآفاق : د . حميد ملياني ، مجلة الموقف الأَدبيّ ، ع ٤٠٣ ، ٢٠٠٤ م ، ٤٦ – ٤٧ .
[2] - الآية ( ٣٧ ) من سورة البقرة .
[3] - النَّصّ وتفاعل المُتَلقِّي فِي الخطاب الأَدبيّ عند المعري : ٢٥ .
[4] - ينظر : التَّلقِّي فِي القصيدة الأدائية : د . قيس كاظم الجنابي ، مجلة الأَقلام ، ع ٥ ، ٢٠٠٢ م : ١٦ .
[5] - ينظر : المفكرة النقديَّة : ١٥٠ .
[6] - اتجاهات تلقي الشعر : ٢٥ ؛ وينظر : وحدة النَّصّ وتعدد القراءات التأويليَّة فِي النقد العربي المعاصر : ٢١ و ٨٢ .
[7] - النَّظريَّة الأَدبيّة الحديثة : ١٦٧ ـ ١٦٨ ؛ وينظر : التفكيكية التأسيس والمراس : ٤٤ ؛ وحُدود التأويل قراءة فِي مشروع أمبرتو إيكو النقدي : ٩٠ ٩٠ – ٩١ .
[8] - ينظر : النَّصّ وتفاعل المُتَلقِّي فِي الخطاب الأَدبيّ عند المعري : ٢٨ ؛ ومناهج النقد الأَدبيّ الحديث رؤية إسلامية : ٢٢١ .
[9] - ينظر : القارئ فِي النَّصّ مقالات فِي الجمهور والتأويل : ٥١ – ٥٢ ؛ ودليل النَّاقِدِ الأَدبيّ : ١٣٣ ؛ وسرديات النقد : ١٢٤ ؛ و النقد الأَدبيّ المعاصر مناهج ، اتجاهات ، قضايا : ١٣١ ؛ ومناهج النقد الأَدبيّ الحديث رؤية إسلامية : ٢٢٢ .
[10] - ينظر : إشكاليات التَّلقِّي فِي الشعر العربي الحديث : ٨٢ ؛ و النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية : ٧٣ .
[11] - ينظر : نظريَّة التَّلقِّي أُصول وتطبيقات : ٣١ ؛ وخيبة التوقع هو ( مفهوم يشيِّده المُتَلقِّي لِقياسِ التغيرات أَو التبدلات التي تطرأُ على بنيةِ التَّلقِّي عبر التاريخ ) ، المصدر نفسه : ٣٢ .

فِي أُفقِ انتظارِ القارئِ والتي هي من شؤونِ النصوصِ الجيدةِ )[١] ، فيَعتمدُ أُفقَّ التوقعِ – إذاً – على سعةِ الاطلاعِ والمعرفةِ لدى المُتَلقِّي ، ومن ثَمَّ يختلفُ من متقبلٍ لآخر ، ومن زمنٍ لآخر ، و( إنَّ العملَ الأَدبيَّ الكبيرَ هو الذي ينتهكُ أُفقَ انتظارِ عصرِه )[٢] ، إذْ يختلفُ أُفقُ الانتظارِ مع تغيُّرِ الزمنِ والمكانِ ، ، فَأُفقُ الانتظارِ ( ليس شيئاً قاراً وثابتاً ، بل إنَّه فِي حركةٍ وتطورٍ مستمرينِ تبعاً لتطوراتِ القرَّاءِ والمُتَلقِّينَ )[٣] . ويبدو أَنَّ هذا المفهوم يخدمُ الإبدَاعَ الأَدبيَّ أَكثرَ من الممارسةِ النَّقدِيَّةِ ، فهو يحفزُ المبدعَ على انتهاك توقعاتِ المُتَلقِّينَ ، ويسعى المبدعُ الآخرُ إلى ذلك أَيضَاً ، ويشحذُ فِي نفسِه الهممَ فِي التفوقِ على أَقرانِه فضلاً عن سابقيه ، بالجديدِ المفارقِ لما هو متعارف ، وعليه يرتقي الأَدبُ ، وَيظلُّ يرتقي فِي سُلَّمِ الإبدَاعِ ؛ وذلكَ باستمراريَّةِ الإبدَاعِ الحقيقيِّ والابتعادِ عن التقليدِ ، وكَثرةِ الاطلاعِ على النِّتاجِ الأَدبيّ سواء الموروثِ أَو المعاصرِ لِيحققَ خيبةَ أُفقِ المُتَلقِّينَ ، ( وَمن هُنا فَإِنَّ التطورَ فِي النوعِ الأَدبيِّ إِنَّمَا يَتمُّ بِاستمرارٍ بِاستبعادِ ذلكَ الأُفق ، وَتأسيس أُفقٍ آخر )[٤] ، ولا غرابة فِي ذلكَ ؛ لِأَنَّه قد ارتبط لدى " ياوس " بتطورِ الأَدبِ[٥] .

**المسافة الجَمَالِيَّة**

المسافةُ الجَمَالِيَّةُ " Ecart esthe`tique " مصطلحٌ أَطلقَه " ياوس " ( على الفجوةِ الموجودةِ بينَ النَّصِّ وبينَ أُفقِ انتظارٍ قديمٍ )[٦] ، وهذا المصطلحُ شديدُ الارتباطِ بأُفقِ الانتظارِ أَو التوقعِ ، فلا مسافة جَمَالِيَّة مَا لم تتحققْ صدمةٌ فِي تَقبلِ القارئِ ، وكلما اتسعت الفجوة بينَ خلفيَّةِ المُتَلقِّي الأَدبيّةِ وبينَ النَّصِّ الجديدِ ازدادتْ قيمتُه الإبدَاعيَّةُ ، فَهي معيارٌ ( تقاسُ به جودةَ الفنِّ وقيمتَه ، فكلما اتسعتِ المسافةُ بينَ أُفقِ انتظارِ العملِ الأدبيِّ وبينَ الأُفقِ السائدِ ، ازدادتْ أهميةُ العملِ وعظمتْ قميتُه . ولكن حينما تتقلصُ هذه المسافةُ يكونُ النَّصُّ الفَنِّيُّ [ ... ] أكثرَ كسلاً ، وأكثرَ تقليداً )[٧] ، فيمكنُ القولُ إنَّه كلما كانَ الانزياحُ الانزياحُ قويَّاً ، زادتْ أَدبِيَّةُ النَّصُّ[٨] وَجَمَالِيَّتُه .

**القارئ الضمني**

يُبنى النَّصُّ من قِبلِ المبدعِ وفقَ آليةٍ ذهنيَّةٍ ، وَيتركُ المبدعُ فِي النَّصِّ بعضَ اللمساتِ التي توجِّه القارئَ لغرضٍ مَا ، ( وهو الذي يعطي نوعَ القراءةِ لنَصِّه وَطريقةَ هذهِ القراءةِ )[٩] ، وجاءَ " آيزر " بمفهومِ "

---

[١] - وعي التجربة فِي الأخطاء رمال تتحرك : حسن وهيب الكعبي ، مجلة الأَقلام ، ع ٣ ، ٢٠٠٩ م : ٢٠٨ ؛ وينظر : دراسات فِي نقد الأَدب العربي العربي من الجاهلية إِلى غاية القرن الثالث : ٣٧ ؛ والإِبدَاع والتَّلقِّي فِي الشعر الجاهلي : ٣٦ ؛ وإشكاليات التَّلقِّي فِي الشعر العربي الحديث : ٨٢ ـ ٨٤ .

[٢] - التَّلقِّي الأَدبيّ إبش : ١٥ ، نقلاً عن النَّصّ وتفاعل المُتَلقِّي فِي الخطاب الأَدبيّ عند المعري : ٢٧ .

[٣] - النَّصّ وتفاعل المُتَلقِّي فِي الخطاب الأَدبيّ عند المعري : ٢٩ ؛ ينظر : نظريَّة التَّلقِّي الاتجاهات والأُصول : ١٠٠ .

[٤] - نظريَّة التَّلقِّي الاتجاهات والأُصول : ١٤٢ .

[٥] - ينظر : المصدر نفسه : ١٣٨ ؛ ونظريَّة التَّلقِّي أُصول وتطبيقات : ٣١ – ٣٢ ؛ والنَّصّ وتفاعل المُتَلقِّي فِي الخطاب الأَدبيّ عند المعري : ٢١ – ٢٣ .

[٦] - النَّصّ وتفاعل المُتَلقِّي فِي الخطاب الأَدبيّ عند المعري : ٣١ ؛ وينظر : السياق والنص الشعري من البنية إِلى القراءة : ١٠٤ .

[٧] - النَّصّ وتفاعل المُتَلقِّي فِي الخطاب الأَدبيّ عند المعري : ٣٢ ؛ وينظر : جماليات التَّلقِّي : ٩٥ ؛ و وحدة النَّصّ وتعدد القراءات التأويليَّة فِي النقد العربي المعاصر : ٤٠ .

[٨] - يجدر بالبحث أَنْ يشيرَ إِلى أَنَّ ليسَ كُلُّ انزياح يحمل طابعاً جماليَّاً ، وليس كُلُّ خرقٍ للأُفقِ مزيَّة جَمَالِيَّة .

[٩] - سرديات النقد فِي تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر : ٩٧ ؛ وينظر : السياق والنص الشعري من البنية إِلى القراءة : ١٠٧ .

" القارئ الضمني " ، وهو ( مجسّد كُلّ الاستعداداتِ المسبقة الضرورية بالنسبةِ للعملِ الأَدبيِّ لكي يمارسَ تأثيرَه – وهي استعدادات مسبقة ليستْ مرسومةً من طرفِ واقعٍ خارجيٍّ وتجريبيٍّ ، بل من طرفِ النَّصِّ ذاتِه – وبالتالي فالقارئُ الضمني كمفهومٍ ، له جذورٌ متأصلةٌ فِي بنيةِ النَّصِّ[١] ؛ إنَّه تركيبٌ لا يمكنُ بتاتاً بتاتاً مطابقته مع أَي قارئٍ حقيقي [ ... ومن ثَمَّ فـ] هو بنية نَّصِّيّة[٢] تتوقعُ حضور متلقٍّ دون أَن تحدِّدَه بالضرورةِ . إنَّ هذا المفهومَ يضعُ بنيةً مسبقةً للدورِ الذي ينبغي أَن يتبناه كُلُّ متلقٍّ على حدَةٍ )[٣] ، فهو قارئٌ مضمرٌ فِي طياتِ النَّصِّ وعلاماتِه ، ويرادُ ( به ذلكَ القارئ الذي يصنعُه النَّصُّ لنفسِه " ويعادلُ شبكة من أَبنية الاستجابة تغرينا على القراءةِ بطريقةٍ معينةٍ )[٤] ، يرسمُ المبدعُ ملامحَها ، لِتُرشدَ القارئَ إِلى إِلى كيفيَّةِ القراءةِ المطلوبةِ منه من لدن المبدعِ ، أَي هو الطريقةُ التي يقدمُ بها النَّصُّ نفسُه لقراءته .

**الفجوات أو الفراغات**

لا يكشفُ النَّصُّ الأَدبيُّ عن نفسِه ، ولا يبيحُ للقارئِ دلالاتِه كُلَّها ، فيخفي أَكثرَ ممَّا يُظهرُ ، وقد تتخللُه – فِي بعضِ الأَحيانِ – فجواتٌ أَو ثغراتٌ ، لذا فَيُنظَرُ إِلى النَّصِّ ( على أَنَّه هيكلٌ عظمي أو " جوانب تخطيطيَّة " ، توجدُ بها فراغاتٌ بيضاء وأماكن شاغرة ، يُسميها " انجاردن " بالفجواتِ أَو عناصر اللاتحديد . وهي التي تؤدي إِلى عدمِ التوافقِ بين النَّصِّ والقارئِ ، ثم تتحولُ إِلى تفاعلٍ واتصالٍ متبادلٍ بينهما )[٥] ، وهذه الفجواتُ تنشطُ عمليةَ القراءةِ ، وتُشركُ القارئَ وتجبرُه فِي التَّفكرِ وإِعادة النظرِ للنَّصِّ بِأَكملِه ، وتحثُّ الخيالَ على إِيجادِ مَا يملأُ به تلكَ الفراغاتِ ، وهي ( تعملُ كمحورِ ارتكازٍ تقومُ عليه كُلُّ العلاقاتِ بين القارئِ وَالنَّصِّ وبالتالي فَإِنَّ الفراغاتِ المبنيةِ للنَّصِّ تستحثُّ القارئَ لعمليةِ صياغةِ الأفكارِ )[٦] ؛ وبهذا ( يكونُ التَّلقِّي نشاطاً يُفرضُ على القارئِ مطالبَ عنيدةً وجديدةً تجعلُ القراءةَ عملاً عسيراً ؛ لِأَنَّهَا تتطلبُ من المُتَلقِّي ملءَ الفجوةِ – مسافة التوترِ – التي تلعبُ دوراً حيوياً فِي عمليةِ الخلقِ الشعريِّ ، والتي تعزى إِلى عوامل متعددةٍ : المفاجأة ، خلخلة بنية التوقعات – فِي النَّصِّ الشعريِّ )[٧] ، والنصوصُ الأَدبيَّةُ الحديثةُ كثيرةُ الفجواتِ ، معتمدة على كثيرٍ من التقنياتِ ؛ لتتخلصَ من أَحاديَّةِ الدلالةِ ، وتفتحَ ذراعيها لتعانقَ خيالَ القارئِ ، وَلتَجوبَ فِي عوالمِ التأويلِ الشاسعةِ ، ووجودها فِي النَّصِّ يتيحُ فرصةً أَكبر لممارسةِ الذاتِ المُتلقِّيةِ فِي إبداعِ معنًى تراه ملائماً .

---

١ - ينظر : مناهج النقد الأَدبيّ الحديث رؤية إسلامية : ٢٢٨ – ٢٢٩ .

٢ - ينظر : نظريَّة التَّلقِّي الاتجاهات والأُصول : ١١٢ .

٣ - فعل القراءة نظريَّة جمالية التجاوب ( فِي الأَدبِ ) : ٣٠ ؛ وينظر : آفاق نقد استجابة القارئ : فولفجانج إيزر ، ضمن كتاب : نظريَّة الأَدب القراءة – الفهم – التأويل : ٧١ ؛ ونظريَّة التَّلقِّي – الاتجاهات والأصول : ١٤٧ ؛ والأسس الفلسفِية لنقد مَا بعد البنيوية : ٣٢٨ ؛ والنَّصّ وتفاعل المُتَلقِّي فِي الخطاب الأَدبيّ عند المعري : ٣٨ – ٤٠ ؛ ومستويات التَّلقِّي وأَنماطه فِي القرآنِ الكريم : ١١٣ ؛ والمفكرة النقديَّة : ١٥١ – ١٥٣ .

٤ - النَّصّ وإشكالية المعنى : ١١ ؛ وينظر : التأويلية العربية نحو نموذج تساندي فِي فهم النصوص والخطابات : ٦٣ ؛ وتشكيل القارئ الضمني فِي روايةِ " ريح الجنوب " : ٢٤١ .

٥ - النَّصّ وتفاعل المُتَلقِّي فِي الخطاب الأَدبيّ عند المعري : ٣٧ ؛ وينظر : دليل النَّاقِدِ الأَدبيّ : ١٣١ ؛ وحدة النَّصّ وتعدد القراءات التأويليَّة فِي النقد النقد العربي المعاصر : ٨٠ – ٨٣ ؛ سرديات النقد فِي تحليلِ آليات الخطاب النقدي المعاصر : ١٢٧ .

٦ - جماليات التَّلقِّي : ١٨٤ ؛ وينظر : قراءة النَّصّ وجَمَالِيّات التَّلقِّي : ٤٠ .

٧ - اتجاهات تلقي الشعر : ٢٦ .

ومن الدراساتِ التي اعتمدتْ هذا الاتجاه " القراءة والتلقي " فِي مجلةِ الأَقلام[١] :

**تمرين فِي القراءة النَّصِّ بين منشئه وقارئه محاولة لكتابة نَصِّ القارئ لـ" داود سلمان الشويليّ "**

المقاربةُ النقديَّةُ للنصوصِ الأَدبيَّةِ تختلفُ بِحسبِ النقادِ ، فهناك من يحاولُ دراسةَ ظاهرة معينة فِي حقبةٍ زمنيَّةٍ معينةٍ ، أَو فِي مكانٍ مَا ، أَو فِي نتاجِ شَاعِرٍ أَو مجموعةٍ من الشعراءِ ، وبعدها ينتقي النَّاقِدُ من النصوصِ مَا يراه ملائماً مع موضوعِه وَأَقرب إِلى نفسيتِه وَثقافتِه وَفكرِه ، وهناك من يقصر عملَه فِي نَصٍّ واحدٍ ويصب جهدَه فِي بنيةٍ لغويَّةٍ محدّدةٍ ، وَمنها هذه الدراسة التي بينَ أَيدينا ، إِذْ تكفلتْ بدراسةِ قصيدة " ليلة ممطرة[٢] " لِلشَّاعِرِ " رشيد مجيد " . هذه الدراسةُ كما يشيرُ عنوانُها هي محاولة لفهمِ النَّصِّ كما يراه القارئُ .

بدأتِ الدراسةُ من عنوانِ النَّصِّ ، ولم تتغافله ؛ لِأَنَّه جزءٌ من بنيةِ النَّصِّ ، وله ( أهميةٌ كبيرةٌ ، وأَثر عظيم فِي مَا سيبوحُ به النَّصُّ من دلالاتٍ ، وهو الباب الذي يمكن من خلاله ولوج عالم النَّصِّ )[٣] ، ( وَيُعدُّ العنوانُ منبهاً أُسلُوبيّاً لا يستهانُ به فِي النَّصِّ الشعريِّ )[٤] ، فضلاً عن ذلك أَنَّ العنونةَ ( تعطي القارئَ فسحةً من الوقتِ لعملٍ ذهنيٍّ فِي مَا سيقرأُ أولاً ، [ و ] فِي مَا يعيشُ من أجواء يمنحُها النَّصُّ له ثانياً )[٥] ، وعنوان القصيدةِ " ليلة ممطرة " مكوَّنٌ من كلمتينِ نكرتينِ ، الأُولى موصوفة والثانية صفة ، والتنكيرُ له دلالاتٌ عدَّة[٦] ، وَإِنَّ ( عدم التحديدِ بالتعريفِ إطلاقُ تجربة التأَويل وانفساح المجال الدلاليّ )[٧] ، و يبدو أَنَّ التنكيرَ هنا لإِخفاءِ الزمن ، فهي ليلةٌ مجهولة ، تستحمُ بوابلٍ من المطرِ ، والصفة " ممطرة " كستها بالاستمراريَّة ، وبِما أَنَّ للعنوانِ علاقةً حميمةً ببنيةِ النَّصِّ ، إِذْ ( يتضمنُ العملَ الأَدبيَّ بِأَكملِه )[٨] ، فزمن النَّصِّ قد احتواه المطرُ ، و( إِنَّ الاستمراريَّةَ التي يوحي بها العنوانُ تؤكدُها بنيةُ النَّصِّ نفسُهَا ، البنية الدائرية ، إذ يبدأ النَّصُّ بالمقطعِ الأول الذي يرسمُ لنا لوحةً معبرةً عن جوِّ تلك الليلة [...] وينتهي النَّصُّ فِي مقطعه الأخير وهو يعيدُ لنا رسم اللوحة نفسها )[٩] ؛ لِأَنَّ ( العنوانَ يلتصقُ بمضمونِ النَّصِّ )[١٠] ، وهو ( حلقةُ الوصلِ التي تعملُ على توجيهِ المُتَلقِّي )[١] ، ويؤكدُ النَّاقِدُ – من طرفٍ خفيٍّ –

---

[١] - منها على سبيل المثال : ديوان النساء جدل العلاقة بين المرأة والشعر : سليمان البكري ، ع ٥ ، ١٩٩٩م ، وثلاثية /الأَداء والإِيقاع والتأثير فِي الشعر ( قراءة فِي غزالة الصبا لكاظم الحجاج ) : جاسم عاصي ، ع ٣ ، ٢٠٠٠ م ، والتَّلَقِّي فِي القصيدة الأدائية ؛ ومدن مؤجلة .. مدن فاضلة التَّلَقِّي لشعر نوفل أَبو رغيف : حميد حسن جعفر ، ع ٣ ، ٢٠٠٩ م .

[٢] - المنشورةُ فِي جريدة بابل ، السنة الثالثة ، الأَربعاء ٩ / رجب / ١٤١٤ هـــ = ٢٢ / ١٢ / ١٩٩٣ م : ٧ ، وقد أَشارتِ دراسةُ النَّاقِدِ إِلى أَنَّ القصيدة نُشرت عام ١٩٩٢ م ، الصواب مَا أَثبته البحث ، فقد خلت السنة السابقة من القصيدة .

[٣] - تمرين فِي القراءة النَّصّ بين منشئه وقارئه " محاولة لكتابة نَصّ القارئ : داود سلمان الشويلي ، مجلة الأَقلام ، ع ٥ ، ٢٠٠٠ م : ٣٩ ؛ وينظر : : بحوث فِي القراءة والتلقي : ٧٧ ؛ ومدخل إِلى علم الأُسلوب : ٧٤ ؛ ومناهج النقد الأَدبيّ فِي العراق من ١٩٨٠ ـ ٢٠٠٥ : ٢٣٧ .

[٤] - علاقات الحضور والغياب فِي شعرية النَّصّ الأَدبيّ : ١٠٥ .

[٥] - تمرين فِي القراءة النَّصّ بين منشئه وقارئه " محاولة لكتابة نَصّ القارئ : ٤٠ .

[٦] - منها على سبيل المثال : " التكثير ، الجهل ، الإخفاء ، الإفراد " ، ينظر : جواهر البلاغة : ١٣٨ - ١٣٩ .

[٧] - علاقات الحضور والغياب فِي شعرية النَّصّ الأَدبيّ : ١٠٩ ؛ وينظر : حداثة النَّصّ الشعريّ في المملكة العربية السعودية : ١٧ .

[٨] - عتبات النَّصّ : البنية والدلالة : ١٨ ؛ وينظر : عتبة العنوان فِي الرواية الفلسطينية " دراسة النَّصّ الموازي " : فرج عبد الحسيب محمد مالكي ، ، رسالة ماجستير ، جامعة النجاح الوطنية ، كلية الدراسات العليا ، ١٣٢٤ هـــ = ٢٠٠٣ م : ٤٤ ؛ ومن النَّصّ إِلى العنوان : محمد بو عزة ، مجلة علامات ج ٥٣ ، م ١٤ ، ٢٠٠٤ م : ٤١٠ .

[٩] - تمرين فِي القراءة النَّصّ بين منشئه وقارئه " محاولة لكتابة نَصّ القارئ : ٤٠ .

[١٠] - سرديات النقد فِي تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر : ١٣٤ .

أَنَّ الشَّاعِرَ قد وفقَ فِي اختيارِ العنوان ، بشقيه التنكيرِ والصفةِ ، وهنا تكمنُ الإجادةُ ، فلم يعطِ حُكماً جاهزاً ، وَإِنَّمَا بَيَّنَ موطنَ الإبدَاعِ مُعَلَلَاً دونَ أَيَّةِ إشارةٍ صريحةٍ بِذلك .

على الرغمِ من أَنَّ القصيدةَ مُكوّنَةٌ من مقاطع متنوعة ، بينَ الوصفِ والحوارِ والإخبارِ ، إلا أَنَّ الهيكلَ العامَ للنَّصِّ قد جاءَ متماسكَاً ؛ وذلكَ لدقة المبدعِ فِي الربطِ بينَ مقطعٍ وآخر ، وهو مَا أَسمَّاه القدماء بـ " حُسن التخلص " ، ويسميه النَّاقِدُ " التمفصل أَو المفصل " ، إِذْ ( يتمفصلُ كُلُّ مقطعٍ بالذي يليه بأداةِ العطف " الواو" ، مضافاً لبيتٍ شعريٍّ ، أَو جزءٍ من البيتِ ، سوى مفصل المقطعين الرابع والخامس الذي يفتقد لهذه الأداة كون الفعل " قالت " قد قام مقام التمفصل )[٢] ، وتابعَ النَّاقِدُ أَدوات الربطِ هذه بين المقاطعِ ، فيرتبطُ المقطعُ الثاني مع الأَول بـ" والشارعُ أَقفر " فجعل المقطع متصلاً بإِحكامٍ مع سابقِهِ ، وهكذا تابعَ ربط المقاطعِ كُلِّهَا . يبدو للقارئِ نجاحُ القراءةِ ؛ وذلك للتفاعلِ المتبادلِ بينَ النَّصِّ والقارئِ " النَّاقِدِ "[٣] ، هذا التفاعلُ جعلَ النَّاقِدَ يغوصُ ويكشفُ عن سماتٍ أُسلوبيَّةٍ دقيقةٍ ، لا يعرفُها سوى المبدعينَ .

أعطى النَّاقِدُ صفةً لِأَغلبِ المقاطعِ ، فالأول يمثِّلُ زمن النَّصِّ ، والثاني وَصْفٌ خارجيّ للمسافرةِ ، والثالث يمثل إِحساساً داخليَّاً للبطلِ ، والرابع حالة المرأَةِ وشعورها ، وتركَ المقاطعَ المتبقية دون وصفٍ ، فضلاً عن ذلك فَقد أَهملَ المقطعَ الأَخيرَ دونَ أَي تحليلٍ[٤] .

لجأَ النَّاقِدُ إِلى التحليلِ النفسيِّ – فِي تحليلِه المقطع الثاني – لإقناعِ القارئِ بما ذهبَ إِليه من أَنَّ " البطل " كان يعالجُ نفسه من شدَّةِ الظمأِ للمرأةِ ، فلا يمرُّ على خاطرِه سوى طيف المرأةِ ، ولا يسمعُ غيرَ همسِهَا ، وذلكَ لِحاجته الشديدةِ إليها ، وما هذا إلا ( إحساسٌ " جنسيٌّ " تولد عن حالة يعيشُها ، فكأَنَّ لحاسةِ السَّمعِ دورها الكبير فِي ذلك ، بعد أَنْ توقفتْ جميعُ الحواسِ الأخرى لعدمِ حاجته إليها )[٥] ، ويجيءُ المقطعُ الثالث :

**" من سيكون الليلة ضيفي .. ؟**
**ومن الطارق ... ؟**
**هذا وقع حذاء امرأة ستشاركني اليوم**
**فراشي**

---

[١] – سيميائية الخطاب الشعري فِي ديوان مقام البوح للشاعرِ عبد الله العشي : ٢٥ .
[٢] ـ تمرين فِي القراءة النَّصّ بين منشئه وقارئه " محاولة لكتابة نَصّ القارئ : ٤٠ .
[٣] ـ ينظر : فعل القراءة نظريَّة جمالية التجاوب ( فِي الأَدب ) : ٥٥ ؛ و إِشكاليات التَّلَقِّي فِي الشعر العربي الحديث : ٨٦ ؛ واتجاهات النقاد العرب فِي قراءة النَّصّ الشعري الحديث : ٣٠٩ .
[٤] ـ ينظر : تمرين فِي القراءة النَّصّ بين منشئه وقارئه " محاولة لكتابة نَصّ القارئ : ٤٠ ـ ٤٢ .
[٥] ـ المصدر نفسه : ٤١ .

**فسأدخلُها ... أو سأراها** " [1]

لِيُؤكِدَ أَنَّ البطلَ ذو حَدَسٍ ثاقبٍ ، إِذْ تطرقُ المرأةُ البابَ وينصاعُ البابُ لطرقِهَا ، ومن قبله رقصَ فؤادُ البطلِ على صوتِ تلكَ الأَناملِ وهي تدقُّ البابَ ، ويجيءُ المقطعُ الرابعُ ويتحولُ التخيلُ إِلى حالةِ اليقين فالخُطى التي سمعها خُطى امرأةٍ ، ويتغيرُ سماعُه من " الخارجيّ " أَي من خارج المنزل إِلى داخليٍّ ، ويبدأُ حوارٌ بينهما[2] .

إِنَّ النَّاقِدَ عبرَ تحليلِه المقاطع كانَ متفاعِلاً – وبدقةٍ – مع تفاصيلِ النَّصِّ ، الدلاليَّة والشكليَّة ، وقد تماهى مع البطلِ فِي تحليلِه النَّصّ ، ويشعرُ القارئُ أَثناء قراءته التحليل النقديّ بِأَنَّه يعيشُ الأَجواء ذاتها ، وعلى أَغلبِ الظَّنِّ أَجادَ النَّاقِدُ هنا ؛ فـ( القراءةُ الأَكثرُ نجاحاً هي تلكَ القراءة التي يمكن فِيها للذاتينِ المبدعتينِ أَي المؤلف والقارئ أَنْ يتوصلا إِلى اتفاقٍ تامٍ )[3] ؛ لأَنَّ النَّاقِدَ أَتقنَ رسمَ تفاصيل النَّصِّ بل أنتجه للقارئِ من جديدٍ ، فكأَنَّه البطلُ نفسُه .

ينطلقُ النَّاقِدُ من فكرةِ أَنَّ ( فعلَ القراءةِ أَو التَّلقِّي كتابةٌ جديدةٌ للنَّصِّ ؛ كتابةٌ تتجددُ بتجددِ القارئِ ؛ ذلكَ لِأَنَّ النَّصَّ الشعريَّ مفتوحٌ قابلٌ لِكُلِّ كتابةٍ جديدةٍ ، يعيشُ حالةَ بحثٍ دائمةٍ عن اكتمالِ اللامحدود ، وهو بذلكَ ناقص الكتابةِ ، والقارئ هو الذي يتممُ هذا النَّصَّ ، ويضمنُ إِمكانية إِعادة كتابة النَّصِّ بشكلٍ دائمٍ )[4] ، لذا فبعد تحليلِ مقاطع النَّصِّ ، يقومُ النَّاقِدُ بإِعادةِ صياغة النَّصِّ مرة أُخرى ، وقد حذف بعضَ الأَسطرِ ، وغيَّرَ مكانَ بعضها الآخرِ ، ليعطي فِي النهايةِ نَصَّاً جديداً ، يمثِّلُ ذائقتَه الشعريَّةَ ، فهو مؤمنٌ بِأَنَّ النَّصَّ بعد إِنتاجِه يكونُ ملكاً مشاعاً لِلقُرَّاءِ . وقد عللَ النَّاقِدُ مَا قامَ بتغييره ، وبهذا فليسَ عمله خارجَ المعيارِ وَإِنَّمَا كان مُبَرَرَاً ، وعلى أَغلبِ الظنِّ تمكنَ من إِقناعِ القارئِ بذلك ، إِذْ جاء النَّصُّ[5] بحلَّةٍ قشيبةٍ أَكثرَ شاعريَّةٍ من ذي قبل ، وهذا النَّصُّ ليس منعزلاً عن النَّصِّ الأَصلي ؛ لِـ( أَنَّ القارئَ ينطلقُ من نقاطٍ معينةٍ فِي النَّصِّ تسمحُ له بتشكيلِ قراءته وتجيزُ له أَنْ يحضرَ ملكاته )[6] ؛ لِأَنَّ ( العمليةَ الإِبدَاعيّة تكتسبُ خصائصها الجَمَالِيَّة المرجوة من خلالِ إِعادةِ إِبدَاعِ المُتَلقِّي لها )[7] ، وذلك بتحولِه من مستهلكٍ للنَّصِّ إِلى منتجٍ أَو مبدعٍ ، مشارك فِي العملية الأَدبيّة .

وانطلاقاً من القولِ بِأَنَّ ( القراءةَ لا تلغي مَا سبقها ، وهي دعوةٌ مفتوحةٌ إِلى الاختلافِ والتعددِ )[8] ، ، يُلاحظُ أَنَّ النَّصَّ قريبٌ من القصةِ ، فالسرد حاضرٌ بِكُلِّ مكوناته ، من زمن " ليلة ممطرة " ، ومكان "

---

[1] ـ جريدة بابل ، السنة الثالثة ، الأربعاء ٩ / رجب / ١٤١٤ هـــ = ٢٢ / ١٢ / ١٩٩٣ م : ٧ .
[2] ـ تمرين فِي القراءة النَّصّ بين منشئه وقارئه " محاولة لكتابة نَصّ القارئ : ٤١ .
[3] ـ فعل القراءة نظريَّة جمالية التجاوب ( فِي الأَدب ) : ٣٣ .
[4] ـ اتجاهات تلقي الشعر : ٢٧ .
[5] ـ تمرين فِي القراءة النَّصّ بين منشئه وقارئه " محاولة لكتابة نَصّ القارئ : ٤٢ .
[6] ـ اتجاهات النقاد العرب فِي قراءة النَّصّ الشعري الحديث : ٣١٥ .
[7] ـ التفضيل الجمالي : ١٤١ .
[8] ـ قراءات فِي الشعر العربي الحديث والمعاصر : ٩ .

الشارع وبيت البطل والسرير " ، وشخصيات " البطل والمسافرة " ، أحداث " دق الباب ، انصياع الباب ، اختيار بيت البطل ، أجفف شعري ، أغير ثوبي " ، والحوار " هل تسمح لي" و " قالت" و" قلت لها " ، منولوج " من سيكون الليلة ضيفي " ، يبدو للقارئِ أَنَّ القراءةَ النقديَّةَ قد وقفتْ على تلكَ الملامحِ السرديَّةِ فِي النَّصِّ بالتحليلِ والتوضيح ، فِي سياقِها ، دون أَن تعزلَها لوحدها : أي دون دراستها وفق علم السرد بل خلت الدراسةُ من الإشارةِ إلى السردِ ، بالرغم من أَنَّ النَّصَّ سرديٌّ ، أَو أَنَّ النَّصَّ يتضمنُ قصةً تبدو متكاملةً ، فضلاً عن حضورِ علامات الترقيم ، فالفاصلةُ هي التي توجدُ فِي أَغلبِ نهاية الأَسطرِ الشعريَّةِ ، وفِي النهاية يمكن القول أَنَّها قصةٌ شاعرةٌ أَو شعريَّةٌ .

يؤخذ على الدراسةِ أَنَّهَا أَطلقتْ مصطلح " البيت الشعريّ " على السطرِ من القصيدة الحرة " قصيدة التفعيلة " وذلك فِي قولِ الناقدِ ( قبل أَن نتحدثَ عن هذا المقطعِ بأَبياته الست [ كذا *] علينا أَن نتذكرَ أَنَّ البيت الرابع قد جزأناه إلى جزءينِ )[1] ، فالبيت الشعريَّ هو مجموعة تامة من التفعيلات موزعة على صدرٍ وعجزٍ ، ومنه التام والمجزوء ، وَليستِ التفعيلةُ الواحدةُ بيتاً .

**إشكاليّة التَّلقِّي فِي جدل الحداثة الشعريَّة لــ " د . ستار عبد الله "**

يعيشُ الشعرُ المعاصرُ أَزمةً حقيقيةً ليس فِي إبداعِه فحسب بل فِي تلقيه أَيضَاً ، فقد تبددتْ تلكَ المنزلةُ التي عاشَهَا فِي العصورِ السالفةِ ، إذْ ندرَ المبدعونَ ، وابتعد الجمهورُ المتقبلُ عن نظرتِه للشعرِ والشعراءِ ، وَتَاه فِي أَوديةِ الحياةِ المتذوقُ القادرُ على التماهي والغوص فِي النَّصِّ ، ولا ( أَحدٌ يستطيعُ أَنْ يزعمَ اليومَ أَنَّ الشعرَ مازالَ يحتفظُ بالأَهميةِ التي كانَتْ له سابقاً ، وأَنَّه لا يعاني من أَزمةٍ )[2] . يُصرحُ النَّاقِدُ بوجودِ الأَزمةِ ، ويجزمُ بِتحققِهَا فعليَّاً فِي الساحةِ العربيَّة ، فَوصلتِ القصيدةُ إلى ( حالةٍ من عدمِ التواصلِ مع القارئِ الذي إصطدمَ [ كذا *] من ثَمَّ بالصياغاتِ الشعريَّةِ الجديدةِ المعقدةِ لإيقاعاتِ العصرِ التي بدت القصيدةُ الحديثةُ غير راغبةٍ فِي إظهارِها ، بسيطة ، تقريريَّة ومباشرة ، فِي مرحلةٍ أَصبحتْ ذات طبيعةٍ غاية فِي التعقيدِ والتداخلِ على أَكثرِ من مستوى ، وبدا " عدم التواصلِ " بينَ الشاعرِ وجمهورِه هذا ليس عيباً فِي المنظومةِ الإبدَاعيّةِ لهذا الشَّاعِرِ )[3] ، يعرضُ النَّاقِدُ قضايا مهمةً ، وإِشكالياتٍ واقعيَّة ، أَهمَّها نأي القصيدةِ عن الجمهورِ ، وتجلببها بعباءةِ الغموضِ ، فتُبحرُ فِي عبابِ التعقيدِ بسفينةِ الإبهامِ ، فضلاً عن عدم الاكتراث بهذه العزلةِ ، بوصفها إبداعاً عظيمَاً لا يفهمُه المتلقونَ .

يرى النَّاقِدُ أَنَّ الشَّاعِرَ ( قد تخلى عن عادةِ إِلقاءِ قصائدِه على " الجمهورِ " [ و ] قد بدا مقتنعاً بفكرةِ " القارئ الأُنموذجي " أَو " المعاصر " الذي يتجنب به كُلَّ أَنواعِ سوءِ الفهمِ والتأويلات السيئة لوقائعِ

---

[1] - تمرين فِي القراءة النَّصّ بين منشئه وقارئه " محاولة لكتابة نَصّ القارئ : ٤٠ .
* - الستة .
[2] - إشكالية التَّلقِّي فِي جدل الحداثة الشعرية : د . ستار عبد الله ، مجلة الأَقلام ، ع ٣ ، ٢٠٠٦ م : ٦ .
[3] - المصدر نفسه : ٦ .
* - اصطدم ؛ لأنَّه خماسي .

النَّصِّ التي يقعُ فِيها القارئُ الاعتياديُّ ، أَو متلقٍّ عن طريقِ السماع عند إلقائه )[1] ، فمن هنا امتلكَ الشَّاعِرُ ذريعةً فِي الإيغالِ بعتماتِ التراكيبِ وغرائبِ الانزياحاتِ ، فَلا يُفهمُ النَّصُّ من القراءةِ الأُولى ، وَإِنَّمَا يحتاجُ من التمعنِ والمكوثِ فِي بوتقةِ التفكيرِ زمناً حَتَّى تتكشفَ بعضُ مغاليقه ، وَرُبَّمَا تتضحُ بعضٌ من علاقاتِه وأَسرارِه ، وهنا تكمنُ الإشكاليَّةُ لِـ( أَنَّ الشعرَ كانَ يخضعُ إلى قوةِ الأَداءِ ، وتأثيرِه فِي المُتَلقِّي المباشر [ ... فهو ] أَداءٌ شفاهيٌّ ، يتمُّ بين مؤدي ومتلقي [ كذا *] – مستمعٍ )[2] ؛ وأَمسى الشعرُ الآنَ ( شعرَ قارئٍ لا شعرَ مستمعٍ )[3] ، وعندما يكونُ النَّصُّ مقروءاً فَسيصبحُ ( مفتوحاً قابلاً لإعادةِ الإنتاجِ ، يملكُ قدرةً أصيلة على استعادة ذاته بشكلٍ متجددٍ ؛ وذلك من خلال عمليتي التفسير والتأويل )[4] ، ولذلكَ اتسمَّ الشعرُ بصفاتٍ عدَّةٍ ، فالقصيدةُ ( تقومُ على إلغاءِ أَدواتِ الربطِ والعطفِ وإلغاءِ التسلسلِ الفكريِّ فِي القصيدةِ عندَ محاولةِ إكتشافِ [ كذا *] مبادئ خياليَّةٍ جديدةٍ من شأَنِها إقامة علاقاتٍ غير معهودةٍ بينَ الأَشياءِ )[5] ، وَلتغير حالة المُتَلقِّي من الاستماعِ إلى القراءةِ تغيَّرَ معها شكلُ القصيدةِ ، ونبضُها الموسيقيُّ ، وتداخلتْ التراكيبُ والصورُ ، وعليه يحتاجُ متلقيه إلى وقتٍ كي يتأملَ ، ويملأَ تلكَ الفراغاتِ التي يخلفُها النَّصُّ ، ولهذا فالقراءةُ عندَ " انغاردن " تعني ( سدّ فجوات العمل الخياليّ وإتمام نواقصه وثغراته ، وتحديد مَا بقي غير محدد فِي بنيته التخطيطية )[6] ، يتضحُ كم أُعطيت الذات الواعية من دورٍ فِي بناءِ المعنى ، وتأويل النصِّ بِحسب الحصيلةِ الثقافيَّةِ والمعرفيَّةِ[7] .

ركزَ النَّاقِدُ على آلية التَّلقِّي – القرائيَّة – وكيف استثمر المبدعُ تقنيات الكتابة ، فِي تعويضِ الإنشادِ ومؤثراته الصوتيَّةِ والأَدائيَّةِ ؛ لِأَنَّ ( صفةَ الإنشادِ فِي الشعرِ لاصقةٌ بأَصلِه ، وهي قائمة فِيه من جهةِ أَدائه ، حَتَّى عُدَّ هذا الأَداء مقوماً من مقومات شعريَّةِ النَّصِّ ، وبُعداً من أَبعادِ تشكل بنيته المنشدة )[8] ، ويختبئ خلف الإنشادِ مستمعٌ متذوقٌ ، نَفَتْه الحياةُ المعاصرةُ وأَبعدته عن ذلك الدورِ ، فلجأَ الشعراءُ إِلى إغناء كتاباتهم بما تمنحه لهم الكتابةُ وَآلياتُ الطباعةِ من تقنياتٍ جديدةٍ ، وصارَ المُتَلقِّي قارئاً متأَملاً ، إذْ تطورت طريقةُ الأَداءِ إلى الأَداءِ الكتابِيِّ ؛ وذلكَ ( عائدٌ إلى المؤثراتِ الخارجيَّةِ والأَوضاعِ الاجتماعيَّةِ )[9] ، فمن هنا يرى " د . ستار عبد الله " أَنَّ القصيدةَ المعاصرةَ تنتظرُ قارئاً خاصاً – لا مستمعاً –

---

[1] - إشكالية التَّلقِّي فِي جدل الحداثة الشعرية : ٧ .
[2] - ثلاثية /الأَداء والإِيقاع والتأثير فِي الشعر ( قراءة فِي غزالة الصبا لكاظم الحجاج ) : ١٠٤ .
* - مؤدٍ و متلقٍّ .
[3] - إشكالية التَّلقِّي فِي جدل الحداثة الشعرية : ٧ ؛ وينظر : نفسه : ٩ ؛ وإنشاد شعر الحداثة : ٨٩ .
[4] - النَّصّ وتفاعل المُتَلقِّي فِي الخطاب الأَدبيّ عند المعري : ٢١ .
[5] - إشكالية التَّلقِّي فِي جدل الحداثة الشعرية : ٧ .
* - اكتشاف .
[6] - النَّصّ وتفاعل المُتَلقِّي فِي الخطاب الأَدبيّ عند المعري : ٢١ ؛ وكذلك لدى " آيزر " ، ينظر : نظريَّة التَّلقِّي الاتجاهات والأُصول : ١٤٦ ؛ قراءة النَّصّ وجماليات التَّلقِّي : ٣٨ .
[7] - ينظر : بحوث فِي القراءة والتَّلقِّي : ١٧ ؛ و تلقي النَّصّ الأَدبيّ بين التأسيس والآفاق : ٥٠ ؛ ومستويات التَّلقِّي وأَنماطه فِي القرآن الكريم : ١١١ ؛ وتلقي الخطاب الصوفِي : ٥٦ .
[8] - الشعر ومستويات التَّلقِّي : د . خالد الغريبي ، مجلة الأَقلام ، ع ٤ ، ١٩٩٨ م : ٣٦ – ٣٧ .
[9] – الأَدب التكاملي : ٦٨ .

ولاسيما تلكَ القصائد الطوال ، والقصائد المعتمدة على الحوارِ وتعددِ الأَصواتِ[١] ، ويظنُّ القارئُ أَنَّ الحوارَ الحوارَ وطول القصائدِ كان لهما حضورٌ بائنٌ فِي الشعرِ الجاهليِّ ولاسيما المعلقات[٢] ، وبالرغم من ذلك فقد تفاعل المُتَلقِّي العربيّ معها آنذاك ، وفضلها على سواها ، ولم يَكُونا عقبةً فِي طريقِ الفهمِ والتأثرِ .

يعودُ النَّاقِدُ إِلى تقنيةِ الحوارِ فِي القصيدةِ المعاصرةِ ، يقولُ : ( فالسرعة والتتابع والتكثيف الشديد الذي ينماز به الحوارُ فِي هذه القصيدةِ ، لا يساعدُ المُتَلقِّي على ملاحقةِ تفاصيل الموضوع سمعاً [ ... وَإِنَّمَا ] يتطلبُ قراءةً استنباطيَّةً شموليَّةً تلغي قيمةَ أَيِّ هامشٍ أَدائيّ أَو سماعيّ مفترض )[٣] ، إذاً تفاعل المُتَلقِّي مع النَّصِّ لا بُدَّ أَنْ يكونَ عن طريقِ القراءةِ ، وهذا المُتَلقِّي – القارئ – أَدى بِالشَّاعِرِ إِلى أَنْ يبحثَ عن الجديدِ ، ويجعل من إِبدَاعه كاسراً أُفق التوقع .

**الفضاء الكتابي :**

اتخذت القصيدةُ بعد أَن تحولت إِلى نصٍّ كتابيٍّ أَشكالاً متنوعةً ، وقد زادتِ الأَشكالُ البصريَّةُ تنوعاً مع الشعرِ الحرِّ ، وهذا التنوعُ الكبيرُ هو مَا جعل " إِحسان عباس " يسمي شعر التفعيلة بـ" الغصن " ، وَرُبَّمَا يعودُ ذلك إِلى اختلاف شكله من نَصٍّ لآخر ، فهو شبيه بأَغصانِ الشجرة .

بعدما تغيرتْ آفاقُ المُتَلقِّي من الاستماعِ إِلى القراءةِ المتأنيَّةِ المتأملةِ ، تغيَّرتْ آليةُ الكتابةِ أَيضَاً ، فاستثمرَ الشعراءُ التقنياتِ المتاحةَ كُلَّهَا ، وادخلوها نصوصَهم ، وأَصبحَ فضاءُ الورقةِ مضمارَ الشعراء ، و يُمثِّلُ عكاظ والمربد للشَّاعِرِ المعاصرِ ، وأَصبحَ ( القارئُ هو الذي يتولى مهمة تفسيرِ النَّصِّ ، وبالتالي فهو يُعدُّ طرفاً مهماً يُعول عليه فِي تشكيلِ المعنى الذي لا يكتملُ إلا مع القارئِ )[٤] ، و سعي المبدعِ إِلى الإِبدَاع ( دفعه إِلى تجريبِ أشكالٍ بصريَّةٍ متعددةٍ ، يلعبُ فِيها بياضُ الصفحةِ وحجمُ الحروفِ وتوزيعها دوراً بارزاً فِي المعنى ، إِنَّ هذا التوظيف للفضاءِ المكانيّ للورقةِ قد شَكَّلَ منعطفاً حاداً فِي طبيعةِ البنية الأَدائيَّةِ للنَّصِّ الحديثِ )[٥] ، إِذْ ليس ثمة شيء وُضِعَ اعتباطاً ، ومن غيرِ دلالةٍ ، وَحَتَّى الانتقال من سطرٍ لآخر له دلالته ، فـ( لا مناص من تآزرِه [ أَي الفضاء الكتابيّ ] مع الدلالاتِ اللغويَّةِ والموسيقيَّةِ لرسمِ الصورة الكُلِّيَّة للنَّصِّ )[٦] ، وعليه فالانسجام بينهما أَمرٌ لا مهربَ منه ، واختلاف طول الأَسطر داهم داهم القصيدة العموديَّة أَيضَاً ، فَرُبَّمَا يكون البيت الشعريَّ الواحد موزعاً على أَكثر من سطر ، وأَنتج نَصَّاً سُمي بـ " قصيدة شعر " ، لذا فعلى المُتَلقِّي أَن يستغرقَ فِي التأملِ ليتسنى له إِدراك الدلالة القابعة خلف تلك التقنيات غير اللغويَّةِ .

---

[١] ـ ينظر : إشكالية التَّلقِّي فِي جدل الحداثة الشعرية : ٨ ؛ وإنشاد شعر الحداثة : ٧٤ ــ ٧٧ .
[٢] ـ فقد كانت معلقة إمرئ القيس على سبيل المثال متضمنة الحوار وهي ( ٨١ ) بيتاً : ينظر : ديوانه : ٢١ ــ ٦٩ ؛ وينظر : شرح المعلقات السبع : ٣٥ ــ ٧٦ .
[٣] ـ إشكالية التَّلقِّي فِي جدل الحداثة الشعرية : ٩ .
[٤] ـ معجم السيميائيات : ١٧٥ ؛ و ينظر : نظريَّة التَّلقِّي الاتجاهات والأُصول : ١٣٢ ؛ وينظر : قراءة النَّصّ وجماليات التَّلقِّي : ٤٨ .
[٥] ـ إشكالية التَّلقِّي فِي جدل الحداثة الشعرية : ٩ ــ ١٠ ؛ وينظر : إِنشاد شعر الحداثة : ٧٧ ــ ٨٧ .
[٦] ـ إشكالية التَّلقِّي فِي جدل الحداثة الشعرية : ١٠ .

إنَّ وجودَ علاماتٍ لغويَّةٍ وغيرها بصورةٍ مخالفة للمألوفِ ، جعلتِ القارئَ يتأملُ ويطيلُ الوقوفَ على أَعتابِ تلكَ العلاماتِ واستحضار دلالاتٍ لها ، و( استثمار سطح الورقةِ بتقنياتِ الطباعة المتعددة كالشكلِ الكتابيّ وعلامات الترقيم والبياض وطول السطر والتنقيط وتفتيت حروف الكلمات فِي مستوى شعريّ بنائيّ يفيد من غياب المرتكز الأدائيّ وحضور أساليب متباينة للتحفِيزِ المضاعف [ ... ] الأمر الذي جعل هذه الإجراءات أكثر مرونة وحرية للانطلاق فِي فضاء النَّصِّ )[١] من قِبَل المُتَلقِّي و النَّاقِدِ ، وتعطيه مساحةً أَكبرَ للتفاعلِ مع بُنى النَّصِّ ، و( يلاحظُ " إيزر" أَنَّ مَا هو مفقود فِي المشاهدِ واضحة الأَلْغازِ هو الفجوات الظاهرةِ فِي الحوارِ ، وهذا هو مَا يحثُّ القارئَ على ملءِ الفراغاتِ بالتصوراتِ ، فهو ينجذبُ إلى الأَحداثِ ويُجبرُ على استكمال المقصود )[٢] ، وهنا فالنَّصُّ يستدعي خيالَ القارئِ ويحفزه على استنطاق المخبوء ؛ لِأَنَّ ( النَّصَّ الأَدبيَّ " يبرمجُ " شكلَ تلقيه بِأَنْ يقترحَ على القارئِ مجموعةً من القواعدِ العامةِ المتفقِ عليها وكذلك نقاطاً يلتزمُ بالعملِ بها وبتطبيقها )[٣] ، ولا يكونُ ذلك إلا فِي حالةِ التفاعلِ والاندماجِ بينَ القارئِ والنَّصِّ[٤] تفاعلاً إيجابياً منتجاً .

فِي المقاربةِ النقديَّة التي تأخذُ من القراءةِ والتَّلقِّي أُسّاً لها ، تنظرُ إلى النصوصِ بوصفِها ( تجربةً يخوضُها القارئُ مع العلاماتِ )[٥] اللُّغويّة ، من هذه الرؤية يحللُ النَّاقِدُ ثلاث قصائد لـ " يوسف الصائغ " " فمثلاً فِي قصيدته " السؤال الأَخير " ذات الشكل الآتي :

**" مَا بينَ أَسئلة فِي الضمير ....**
**وأُخرى تشاركنا فِي السرير**
**نزيد عذاباً**
**ونزدادُ حُبَّاً ...**
**إلى أَن**
**يجيء**
**السؤال**
**الأَخير ... "**

يقولُ النَّاقِدُ ( فلاحظ هبوط البنية اللسانيَّة باتجاه يسار الصفحة مع تفكيك الجملة الأَخيرة إلى وحداتٍ [ ... ] مشكِّلة على المستوى البصريِّ سُلماً نهايته العليا تتكونُ من جملتينِ : نزيد عذاباً .. ونزداد حبّاً .. فِي حين تشكَّلت بدايته من كلمةِ " الأَخير " المنزلقة بالتنقيطِ [ ... ] ليقومَ هذا التشكيلُ البصريُّ بمهمةِ تجسيمِ فكرةِ الحُبِّ أَو ماهيته أَو سياقاته الطبيعيَّة بين حدَّينِ اثنينِ أَيضَاً – نهاية وبداية )[٦]

---

[١] - إشكالية التَّلقِّي فِي جدل الحداثة الشعرية : ١٠ .
[٢] - جماليات التَّلقِّي : ١٨٣ ؛ وينظر : إشكاليات التَّلقِّي فِي الشعر العربي الحديث : ٩٥ .
[٣] - نظريَّات القراءة والتأويل الأَدبيّ وقضاياهما : ٦٨ ؛ وينظر : النَّصّ وتفاعل المُتَلقِّي فِي الخطاب الأَدبيّ عند المعري : ٣٦ .
[٤] - ينظر : المفكرة النقدية : ١٥١ .
[٥] - نظريَّة النقد الأَدبيّ الحديث : ٥٠ .

)[١] ، يُلاحَظُ أَنَّ النَّاقِدَ / المُتَلَقِّي كانَ متأملاً متفاعلاً مع النَّصِّ ، دلاليّاً وبصريّاً ، إذْ فسرَ العلّةَ من وراءِ التشكيلِ البصريِّ لِلنَّصِّ ، فهو قارئٌ مشاركٌ فِي إنتاجِ دلالةِ النَّصِّ ؛ لِأَنَّ تفاعلَ القارئِ مع النَّصِّ يُعدُّ ذاتاً فاعلةً فِي إنتاجِ دلالةِ النَّصِّ[٢] ، وَمن هنا فإنَّ هذا النشاطَ ( الذي تقومُ به ظاهرةُ القراءةِ بِكوّنِها دوراً فعَّالاً فِي ملءِ المناطقِ غير المحددةِ " عناصر اللاتحديد " ، التي تظهرُ بها الموضوعاتُ فِي النَّصِّ ، وهي عناصر تمكّن النَّصَّ من التواصلِ مع القارئِ ؛ بمعنى أَنَّها تحثّه على المشاركةِ فِي الإنتاجِ ، وفهمِ القصدِ من العملِ معاً )[٣] ، وتعطيه مساحة أَكبر للتأملِ والتأويلِ ، وفرصة أَوسع للمقاربة المقنعة ، ويضيفُ النَّاقِدُ أَنَّ ( التشكيلَ البصريَّ يمنحُ النَّصَّ حيزاً حركيَّاً يُخرجه عن تجريديته ويمنحه فيضاً دلالياً )[٤] ، وهذا الفيضُ مضافٌ إلى دلالةِ اللفظ ذاته بتراكيبِه المتنوعة ؛ لذا ( يرى " فولفغانغ آيزر" أَنَّه توجدُ فِي النصوصِ الأَدبيّةِ فراغاتٌ أَو فجواتٌ على القارئِ أَنْ يملأها كي يُحققَ التفاعلَ والاتصالَ مع هذه النصوصِ للوصولِ إلى المعنى الكامنِ )[٥] ، ولا يتمكنُ الشَّاعِرُ / المبدعُ من إيصالِ هذه الدلالاتِ بِأَيَّةِ طريقةٍ سوى الكتابة ، ومن هنا يتأَكدُ بِأَنَّ بعضَ النصوصِ تَستعصي على الإلقاء[٦] .

وتقتربُ بعضُ تحليلاتِه من التحليلِ السيميائيِّ – على سبيل المثال – قوله : ( وفِي قصيدةِ " المعلم " يصنعُ الصائغُ نقاطاً تومئ إلى انقطاعٍ واقعيٍّ [ ... وعن قصيدة " العشاء الأخير" يقول : ] خروج دلالة التنقيط إلى الفشلِ الذي رافقَ عدمَ تحققِ ذلكَ العشاءِ بعدَ انتظارٍ غير محددٍ فضلاً عن وظيفةِ الفصلِ بينَ سياقينِ متعاكسينِ ، سياقِ الانتظارِ وما يحيطُ به من تفصيلاتٍ وسياقِ الرحيلِ وسيرته وسرعته )[٧] ، يتضحُ أَنَّه يملأُ الفراغاتِ بالدلالاتِ ، فالنقاطُ ترمزُ إلى دلالةٍ مختبئةٍ ؛ لـ( أَنَّ القارئَ منتجٌ للنَّصِّ ؛ لِأَنَّ دلالاتِ القصيدةِ غيابٌ يستحضرُه القارئُ )[٨] ؛ وعليه فَـ( المعنى يتشكّلُ عبر جدليّة تذواتيَّة بين المبدعِ والمُتَلَقِّي ، وَإِنَّه حصيلة تلاقي أَو تفاعل النَّصِّ مع متلقيه )[٩] – وَإِنَّ السيميائيَّةَ تدرسُ العلاقةَ بينَ الرمزِ والمرموز : أَي بينَ الدالِ والمدلولِ[١٠] ، – ومن ثَمَّ فِي قراءةٍ إبداعيَّةٍ ؛ لِأَنَّهَا تقومُ على ( التحريكِ الرمزيِّ للنَّصِّ ، أَي التعامل معه باعتباره منظومةً سيميائيَّةً وليس كنسقٍ من الأَفكارِ أَو مركباً syntagme من الدلالاتِ )[١١] ، فالقارئُ / النَّاقِدُ هنا هو من يضفي الدلالاتِ للرموزِ والفراغاتِ .

---

[١] - إشكالية التَّلَقِّي فِي جدل الحداثة الشعرية : ١١ .
[٢] - ينظر : نظريَّة النقد الأَدبيّ الحديث : ٥٢ ؛ ومستويات التَّلَقِّي وأَنماطه فِي القرآن الكريم : ١٨٠ ؛ ومناهج النقد الأَدبيّ الحديث رؤية إسلاميَّة : ٢١٧ ؛ ومحاضرات فِي النقد الأَدبيّ : ١٠٣ .
[٣] - اتجاهات تلقي الشعر : ٢١ ؛ وينظر : القارئ فِي النَّصّ مقالات فِي الجمهور والتأويل : ٤٠ .
[٤] - إشكالية التَّلَقِّي فِي جدل الحداثة الشعرية : ١٢ .
[٥] - مستويات التَّلَقِّي وأنماطه فِي القرآن الكريم : ١٦ ؛ وينظر : موجهات القراءة الإِبدَاعيّة فِي نظرية النقد الأَدبيّ عند العرب : ١٨ ؛ ومحاضرات فِي النقد الأَدبيّ : ١٠٢ .
[٦] - ينظر : والتَّلَقِّي فِي القصيدة الأدائية : ١٧ .
[٧] - إشكالية التَّلَقِّي فِي جدل الحداثة الشعرية : ١٢ .
[٨] - اتجاهات تلقي الشعر : ٢٧ ؛ وينظر : سرديات النقد فِي تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر : ١٢٢ .
[٩] - جمالية التَّلَقِّي وتجديد تاريخ الأَدب : ٢٩ – ٣٠ ؛ وينظر : قراءة النَّصّ وجماليات التَّلَقِّي : ٣٨ ؛ وجماليات التَّلَقِّي : ١٢٠ ؛ واتجاهات النقاد العرب فِي قراءة النَّصِّ الشعريّ الحديث : ٣٠٩ ؛ و - تلقي النَّصّ الأَدبيّ بين التأسيس والآفاق : ٥٠ .
[١٠] – ينظر: السيمياء والنقد الثَّقَافِيّ : ارثراسا بيرجر ، ترجمة : د . هناء خليف غني ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع ٤ ، ٢٠٠٨ م : ١٣٤ – ١٣٧ .
[١١] - سرديات النقد فِي تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر : ١٣١ .

يحللُ النّاقِدُ قصيدةَ " الزوال " ليوسف الصائغ ، ذات الشكل الآتي :-

**أَوقفوا العالمَ**
**فالأَشياء تهتز**
**وتجري دون إبطاء**
**وتمضي المدن**
**الأَمكنة**
**الناس**
**البنى**
**الأَفكار**
**من حولي**
**ولا**
**أَقدر**
**أَن**
**أمسك**
**منها**
**أَي**
**شيء**

يقول عنه : ( إفراد الكلمات بهذه الصورةِ الشاقوليَّةِ أَسهم بصريّاً فِي تأكيدِ دلالة التساقط والتفككِ والتغيّر ، الأَمرُ الذي وضع القارئَ أمام رؤية الشَّاعِرِ الوجوديَّة لعالمِنَا المتغير ، فكان هذا التشكيلُ البصريُّ قد أوحى بِأَنَّ الأَشياءَ والبُنى والعلاماتِ والأَفكارَ تتغيَّرُ فِي عصرِنا هذا بسرعةٍ هائلةٍ وبِأسرعِ ممَّا يستطيعُ الإنسانُ اللحاق به واستيعابه )[1] ، تحققُ الآنَ جدليةُ التفاعلِ بينَ المبدعِ وبين المُتَلقِّي عَبر النَّصِّ النَّصِّ ، لما كانَ النَّصُّ مكتوباً فقد تغيَّرتْ طريقةُ تشكيله ، وتنازلَ عن كثيرٍ من الأَلفاظِ ، واعتمد التشكيل البصريّ كتقنيَّةٍ جديدةٍ لمتلقٍ جديدٍ ، وطريقة قراءته والتعاملُ معه قد اختلفتْ أَيضَاً ، ومن ( هنا يكونُ التَّلَقِّي فاعليّة وعي مشارك فِي إنتاجِ الدلالةِ ، على نحوٍ يمنحُ علاقاتِ الغيابِ أَهميةً تماثل طرف العلاقاتِ الحضورِ ، كما يتحددُ دورُ القارئِ – الناقدِ – بالوصلِ بين الطرفينِ اللذينِ لا يلتقيانِ إلا فِي عمليةِ إنتاجِ الدلالةِ فِي فاعليَّةِ القراءةِ )[2] ، ويبدو أَنَّ الناقدَ له الفضلُ فِي إيصالِ هذه النصوصِ إلى القارئِ المستهلكِ ؛ لأَنَّ مثلَ هذه النصوص تكونُ فِي أَمسِّ الحاجة لناقدٍ منتجٍ للدلالةِ التي تتضمنهَا .

---

[1] - إشكالية التَّلَقِّي فِي جدل الحداثة الشعرية : ١٣ .
[2] - اتجاهات تلقي الشعر : ٢٦ ؛ وينظر : من النصّ إلى النصّ المترابط : ٧٩ .

ويختمُ الناقدُ العملَ النقديَّ بدراسةِ النصوصِ التي تأخذُ المزجَ بين الشعرِ والنثرِ عماداً فِي بنائِهَا ، ويرى أَنَّ السببَ الأَهمَّ فِي ذلك هو تحوّل القصيدة من الإلقاءِ إلى الكتابةِ[1] ، نعم قد ساعدتِ الطباعةُ على ذلك التغيّر الذي تغلغل في بنيةِ القصيدةِ العربيّةِ ، فضلاً على ذلك تراجع الإنشاد ممَّا جعل الشاعر يفكر فِي ذلك القارئِ المختبئِ أَو المجهولِ ، ويكتبُ دون أَنْ يعرفَ عن قرَّاءِ إبدَاعه شيئاً .

**حروب أَطفأها المطر .. قراءة فِي ديوان الشاعر نوفل أبو رغيف لــ" حميد حسن جعفر "**

النَّاقِدُ قارئٌ يجيدُ معايشةَ النصوصِ ، ويستمتعُ بالوقوفِ عندَ العباراتِ سائلاً ، ومفتشاً عن الخفايا التي تلائمُ ذائقته وثقافته ، يوجهُ لها أَسئلةً ، ويبحثُ عن الإجاباتِ من ذاتِها ، وبتفاعلِه عبر هذه الأَسئلةِ ، وغيرها من الآلياتِ ينشرُ فِي العباراتِ الروحَ ، ويكللُها بالمعنى ، فيعودُ النَّصُّ للحياةِ ؛ لـ( أَنَّ النَّصَّ وحده بعيداً عن المُتلقِّي ؛ وعن ردودِ فعلِه لا ينتجُ عنه شيءٌ ويظلُّ عملاً جامداً ، يبقى فِي حاجةٍ إلى فعلٍ يتحققُ به ويخرجُ إلى الوجودِ ؛ ولا يتأتى ذلك إلا بعنصرِ القراءةِ )[2] ، وتتبضُ فِي قارئِه نشوةُ الإبداعِ ولذَّتُه ، وعندئذٍ تصبحُ القراءةُ ( عمليةً إيجابيةً يتخلصُ فِيها المتعاملُ مع النَّصِّ من الاستيعابِ الآلي ليصبحَ طرفاً منتجاً للدلالةِ بما يفتحُه من فضاءاتٍ داخل العملِ الأَدبيِّ فتكونُ القراءةُ ضرباً من المغامرةِ التي لا ترضى بالدلالاتِ القريبةِ المألوفةِ )[3] ، ومثل هكذا قراءات لا تتأتى إلا لذوي البصيرةِ فِي الإبدَاعِ الأَدبيِّ وتذوقِه .

يدخلُ النَّاقِدُ " حميد حسن " النَّصَّ بسؤالٍ يستوقفُ القارئَ برهةً ، وهو ( من ذا أيقظَ وأطفأ الآخــر ؟ مطر أَيقظتُه الحروب ؟ أم حروبٌ أطفأها المطر ؟ )[4] ، وبالرغمِ من أَنَّ النتيجةَ واحدةٌ فِي كلا السؤالينِ ، فالاستفاقةُ للمطرِ ، رمزِ النماءِ والخصبِ والحياةِ والميلادِ ، لكنَّ النَّاقِدَ يجيبُ على ( كلا الحالتينِ يكونُ الظهورُ للمطرِ وسط عروج اللغة / القصيدة ، **نحو أعالي الربّ** . ففِي الأولى يجنحُ المطرُ نحو سكونية المتأمل والسبات والوقوف بمحاذاةِ الخمول ليكونَ ثابتاً / خزين الأرض . وفِي الثانية يتحولُ على يد الشاعرِ إلى حقلٍ له من القوةِ مَا يمكنه من أن يمتلكَ قدرةَ الإلغاء للآخر/ الحرب [ ... ] وفِي كلا الحالتين هو **انتصار للإنسانِ فوق هذه الأرضِ التي هي العراق** )[5] ، يعاود القارئُ قراءة وتأمل الإجابة ، ويخرج بسؤالٍ مَا يعني النَّاقِدُ بـ( نحو أَعالي الربّ ) ؟ ، وكيف يقتنعُ القارئُ أَنَّ المطرَ هنا رمزٌ للشعرِ ؟ ، ونهاية الاقتباسِ محددة جغرافيّاً بِالعراقِ ، ويتساءلُ القارئُ عن دليلٍ أَو تعليلٍ يؤيدُ ذلك .. فضلاً عن غيابِ التحليلِ ، وغموض العبارة .

يستعينُ النَّاقِدُ بالوسطِ الاجتماعِيِّ ؛ ليكشفَ عن سببِ التمويهِ والغموضِ المُنتشرِ فِي قصائدِ الديوانِ ، فَالآخرُ قد تغلغلَ خلسةً حَتَّى فِي الأسرةِ الواحدةِ ، ومن أجلِ أَلّا تُباحَ مدينةُ الشَّاعِرِ فقد عَرَّجَ بِصوتِه

---

[1] ـ إشكالية التَّلقِّي فِي جدل الحداثة الشعرية : ١٤ ــ ١٥ .
[2] ـ النَّصّ وتفاعل المُتلقِّي فِي الخطاب الأَدبيّ عند المعري : ٣٥ ؛ وينظر : جمالية التَّلقِّي وتجديد تاريخ الأدب : ١٨ .
[3] ـ تلقي الخطاب الصوفِي : ٥٥ .
[4] ـ حروب أطفأها المطر .. قراءة فِي ديوان الشَّاعِر نوفل أَبو رغيف : حميد حسن جعفر ، الأَقلام ، ع ٣ ، ٢٠٠٨ م : ٣٨ .
[5] ـ المصدر نفسه : ٣٨ .

وسط التمويه وفضاءات من الغموضِ ، وتغيير الجغرافيّة والابتعاد عن الزمنِ ، فقد أحدثتِ السلطةُ خسائرَ عميقةً ، وكانتْ تعيشُ وسط حقل التمادي والقتل وتحويل الوطن إلى كناسة [1] . يُلاحظُ أَنَّ التعليلَ مقتبسٌ من الواقعِ الذي عاشَه الشَّاعِرُ ، فَالتاريخُ هنا وَسيلةً لفهمِ النَّصِّ ، وذلك لشدَّةِ ارتباطِهما ببعضٍ .

تقتربُ الدراسةُ – وفِي أكثر من فقرةٍ – من حافاتِ الغموضِ ، ويغشاها مسٌّ من الإبهامِ ، فيُلاحَظُ مثلاً : أَنَّ الشَّاعِرَ ( يعيشُ وسط حالةٍ من الفنطازيا ، من اللامعقول ، زاويةٌ حادة / سقف واطئ / أَرضٌ مشتعلة ، وعليك أنْ تبدأ بالغناءِ ليولدَ البكاءُ بِكُلِّ طموحاتِه وقهقهاتِه ، ليتحوَّلَ الوطنُ والبشرُ إلى كوميديا سوداء )[2] ، لا يُفهمُ هذا القول بيسرٍ ، فيدلُّ النصفُ الأولُ على ضيقِ المكانِ الذي يعيشُه الشَّاعِرُ أَو ضيق المعيشة بصفةٍ عامةٍ ، والآخر ينتابه الغموضُ ، أَضف على ذلك أَنَّ هذا الكلامَ تاريخيّ وبعيدٌ عن النقدِ ، ولم يُضْف إلى الدراسةِ شيئاً ، ويمكنُ عَدَّه عوناً لفهمٍ أَو لتحليلٍ سيأتي للنَّصِّ .

رحلَ الشعرُ اليوم عن أَيامِ الإنشادِ ، وحلَّتِ الكتابةُ محلَّ تلك المنابر التي ارتقاها الفحولُ فِيما مضى ، لذا ( يعمدُ الشَّاعِرُ أنْ يمنحَنا نحنُ القرَّاء / المُتَلَقِّينَ وليس المستمعينَ . استجابة لعاطفةٍ حقيقيةٍ فَالشَّاعِرُ هنا يخاطبُ أحاسيساً [ كذا * ] ولا يناقش أفكاراً أو يثير أَسئلة . الشَّاعِرُ يحاولُ أن لا يمنحنا شيئاً كافياً من دلائلها ليبقينا ممسكين بمسابيرنا عسى ولعل نقع على حلم ، يشبه كثيراً حلم بناء المدينة الفاضلة )[3] ، يبيِّنُ النَّاقِدُ قضية وهي أَنَّ النَّصَّ لا يكشفُ عن كُلِّ خياراتِه ، وهذا مَا قال به " آيزر" بِـ( أَنَّ النَّصَّ لا يُقدِّم نفسَه كاملاً )[4] ، وَإِنَّمَا يَترِكُ للقارئِ حقَّ المشاركةِ الفاعلةِ فِي إحداثِ المعنى ، فَالنَّصُّ مليءٌ بالفجواتِ التي على المُتَلَقِّي أَن يسكبَ فِيها ثقافتَه ، وخبراته ومعرفته بالعلومِ ، وهذه المشاركةُ بينَ القارئِ والنصِّ أَهمُّ شيءٍ فِي العمليةِ الإبدَاعيّةِ[5] ، ( فَكُلّ قارئٍ يسقطُ على النَّصِّ المقروءِ خبرتَه بِالعالمِ ، ومتخيله ، وثقافته )[6] ، وعندها لم يكن مُستهلكاً فقط . إِنَّ النصوصَ التي تتضمنُ فجواتٍ تُجبرُ المُتَلَقِّي على التفاعلِ والإسهامِ فِي بناءِ المعنى ، وهنا قد أَجاد النَّاقِدُ بِإِشارتِه ، لكنَّ الدراسةَ خلت من مثالٍ كي يقتنعَ القارئُ بالكلامِ النَّظريِّ ، وَتتبيَّنُ مدى جديته فِي التحليلِ والإحاطةِ بِالمعنى .

وتذكرُ الدراسةُ تحليلاً محدداً وكأَنَّه لِنَصٍّ بعينه ، وهو ( إِنَّ الشَّاعِرَ يحاولُ أنْ يداخلَ تصوراتٍ واقعيَّة – فِيزيقيَّة – مع تصوراتٍ دينيَّةٍ – ميتافيزيقيَّة ؟ مقترباً من فضاء الفلاسفة )[7] ، لكنَّه بلا مثالٍ تطبيقي ، بل حَتَّى ولو بإشارةٍ لقصيدةٍ مَا لَرُبَّمَا كانت خيراً من الإهمالِ ، فيبقى الكلامُ نظريَّاً فقيراً ، لا يمتلكُ الوسيلةَ الكافيةَ ليثبتَ مدى صحته ، ومن ثَمَّ فَالقارئُ بِكُلِّ بساطةٍ يقولُ مَا الدليلُ على ذلك ؟ ، فتلوذُ الدراسةُ بالصمتِ .

---

[1] - ينظر : حروب أطفأها المطر .. قراءة فِي ديوان الشَّاعِر نوفل أَبو رغيف : ٣٨ – ٣٩ .
[2] - المصدر نفسه : ٣٩ .
[3] - حروب أطفأها المطر .. قراءة فِي ديوان الشَّاعِر نوفل أَبو رغيف : ٣٩ . * أَحاسيس ممنوعة من الصرف .
[4] - المتوقع واللامتوقع فِي شعر محمود درويش دراسة فِي جمالية التلقي : ٤٣٥ .
[5] - ينظر : التأويل والترجمة مقاربات لآليات الفهم والتفسير : ٢٤٨ ؛ وللشمس سبعة ألوان قراءة فِي تجربة أَدبيَّة : ٢٧٠ .
[6] - النقد الأَدبيّ المعاصر مناهج ، اتجاهات ، قضايا : ١٣٢ .
[7] - حروب أطفأها المطر .. قراءة فِي ديوان الشَّاعِر نوفل أَبو رغيف : ٤٠ .

إِنَّ القارئَ المُجيدَ هو من يستطيعُ أَن يعرفَ مواطنَ وإشاراتِ النصوصِ الأُخرى فِي النَّصِّ المقروءِ ، فتقعُ مهمةُ معرفةِ مواضع التناص على القارئِ أَو المُتَلقِّي ، ويرى النَّاقِدُ أَنَّ الشَّاعِرَ افتتحَ ( كتابه الشعريّ بتناصٍ سرديٍّ يعودُ بمرجعيتِه لأمريكي لاتيني – ماركيز– يشيرُ إلى إنسانيَّةِ الحالةِ المشتركةِ إِذْ إِنَّ افتتاحاً كهذا لم يُكتبْ لمستمعٍ يُخاطبُ شفاهياً [ ... وَإِنَّمَا ] يتيحُ للقارئِ الذي كان مؤجلاً جملةً من التأويلاتِ التي تبيحُ له تقريبَ المتباعد وتداخل المتصادم وتماثل المتقاطع )[١] ، فَدورُ كشفِ الدلالةِ ملقًى على القارئِ المتمعنِ المتفحصِ ، لا المستمعِ العابرِ ، الذي يعجزُ عن إدراكِ سرٍّ يسيرٍ من شعريَّةِ النصوصِ الحديثةِ .

تَتعرضُ الدراسةُ لقصيدة " بُرقيَّة[٢] " التي تُختَمُ بـهذا التوقيعِ " العراق / مطلع ربيع جديد " ، فَيرى النَّاقِدُ أَنَّ الشَّاعِرَ ( ينأى بما ينتجُه من قصائدَ عن مكانٍ محدّدٍ ، أو عن زمنٍ يؤرخُ ولادةَ النَّصِّ [ ... ] لكي يمتلئَ المُتَلقِّي بالتماهي وبغاية من التساؤلاتِ التي لا تضبّب بقدرِ مَا تُفَعِّلُ دورَ القارئِ فِي محاولةِ إزالةِ الغُبارِ عن الزجاجِ الذي ينظرُ من خلالِه )[٣] ، بوصفِ القارئِ عنصراً مُهماً ورئيساً فِي الفهمِ والإدراك[٤] لبواطنِ النَّصِّ وخفاياه ؛ وَبِمَا أَنَّ النَّصَّ ذو فجواتٍ – فَأَيُّ ربيعٍ هذا الذي يخصُّه النَّصُّ ؟ – فالباب مشرعةٌ للقارئِ بالتفاعلِ والتداخلِ مع المبدعِ والنصِّ فِي إضفاءِ المعنى للعملِ ، فالنجاحُ ( يعتمدُ على المدى الذي يستطيعُ فِيه هذا النَّصُّ [ من ] تنشيط ملكاتِ القارئِ الفرديِّ فِي الإدراكِ والمعالجةِ )[٥] ، ، إذاً النَّصّ هو المسؤول الأَول عن التفاعلِ وإسهامه فِي جذبِ القارئِ ، فضلاً عن أَنَّ ( النَّصَّ الأَدبيَّ هو الذي يفرضُ شروطَ فهمه وبناء معناه ، وبالتالي فلن تكونَ سيرورةُ القراءةِ انعكاساً لعاداتِ القارئِ فِي الفهمِ والإدراكِ والتقييمِ بقدرِ مَا تكونُ تعطيلاً لها وكشفاً عن عجزِها )[٦] ، ومن ثَمَّ يتضحُ أَنَّ القراءةَ ليستْ عمليةً اعتباطيّة ، وَإِنَّمَا النَّصُّ له الأَثرُ الأَكبرُ فِيهَا .

إِنَّ الدراسةَ اقتصرتْ على التوقيعِ الذي خُتِمَتْ به القصيدةُ ؛ لِأَنَّه فتحَ الأُفقَ للقارئِ فِي التأويلِ وإِعادةِ التمعنِ فِي النَّصِّ ، ويتكررُ الأَمرُ ذاته مع مجموعةِ قصائدَ ، ومنها : " لها .. وللقصيدة " ، و " ضفاف العطش " إِذْ أَنَّ الشَّاعِرَ قد تركَ الزمانَ والمكانَ من غيرِ تحديدٍ ، فَيكونُ النَّصُّ أَرضاً خصبةً لعملِ القارئِ وتفاعلِه مع هكذا نصوصٍ منفتحةٍ على زمانٍ ومكانٍ غير محددين ، وتحفزُه على إعمالِ فكره وخياله فِي إيجادِ معنًى محددٍ ، وسببُ ذلك هو التمويه الذي يلجأُ إِليه الشَّاعِرُ[٧] ، وإِنَّ للخيالِ دوراً فِي عمليةِ تقبل النصوص وفهمها ( فلا تفسير للشعرِ ولا تأويل له خارج التخيل وهو فعل وجداني وعقلي

---

[١] - المصدر نفسه : ٤٠ .
[٢] - مطرٌ أَيقظته الحروب : ١٣ ، ومطلعُهَا ( هكذا دائماً / نؤجّلُ أَشياءنا ) : ١٥ .
[٣] - حروب أطفأها المطر .. قراءة فِي ديوان الشَّاعِر نوفل أَبو رغيف : ٤٠ .
[٤] - ينظر : مستويات التَّلَقِّي وأَنماطه فِي القرآن الكريم : ٥ .
[٥] - فعل القراءة نظريَّة جمالية التجاوب ( فِي الأَدب ) : ٥٥ .
[٦] - تشكيل القارئ الضمني فِي روايةِ " ريح الجنوب " : ٢٤١ ؛ وينظر : فعل القراءة نظريَّة جمالية التجاوب ( فِي الأَدب ) : ٣٠ ؛ وآفاق نقد استجابة القارئ : فولفجانج إيزر ، ضمن كتاب : نظريَّة الأَدب القراءة – الفهم – التأويل : ٨٠ .
[٧] - ينظر : حروب أطفأها المطر .. قراءة فِي ديوان الشَّاعِر نوفل أَبو رغيف : ٤٠ – ٤١ .

فِي آن ، فمن خلاله تنبجسُ الذاتُ المتقبلةُ وتنشئ فعلها التخييلي )[1] ، وعندئذٍ ينتشي المُتَلَقِّي بتلكَ اللذَّةِ السحريَّةِ ، التــي تُثمِلُ من ارتشف بخيالِه من دنانِهَا ، وتُطربُ من سارتْ نفسُه فِي شِعابِهَا .

وقد استوقفت عبارةُ ( يستطيعُ القارئُ الممتلك والمكان فِي تثبيت دلائل الحوادث )[2] البحثَ مليّاً ، وَيبدو أَنَّ العبارةَ فِيها سَقط ، وقد أَسعفتْنا صفحاتُ الانترنت بِنسخةٍ " إلكترونية " ، تَبيَّنَ لنا موضع السقطِ وما سقط ، فالعبارةُ الموجزةُ السالفة هي : ( يستطيعُ القارئ الممتلك لشيءٍ من التاريخ المتماثل / المتشابه أَو المقترب أو المحاذي لتاريخِ الشَّاعِرِ أن يضَعَ نفسه وسط جغرافية القصيدة ليستدلَّ على مَا يطرحُه الشَّاعِرُ من خلالِها فِي توقيعهِ " أربعين التاريخ " كما لو كان التاريخُ لم يكن ولن يكون سوى حياة شهيد ، وبالأحرى إنَّ الشهيدَ هو الذي يمنحُ الزمن أَو التاريخ تعدّدية الأيام وملاحمه . بل يبدو أنَّ التاريخَ بحاجةٍ إلى أن يحتفي به بعد أربعين يوماً من استشهاد الإنسان ، و أيّ إنسان ؟

أما فِي قصيدة " قدرٌ .. أنني أقتفيك "[3] فيضعُ نوفل " نهايات القرن العشرين " على صحراء الورقة تاريخاً لكتابة القصيدة تاركاً المكان يتخبط بين أيدي القرَّاء والمناوئين ولكن من دون دلائل للمكان [ ، و ] فِي قصيدة " برتقال ورصاص وانتظار "[4] يدفع الشاعر بالتمويه إلى آخر مدياته، واضعاً المُتَلَقِّي في اللازمان ، حيث يجدُ القارئُ نفسه ناقداً لأيِّ زمن يشاء ، فقد ألغى الجغرافية ليدفعَ بِالنَّصِّ إلى " اللاأوان " كما لو كانت قد كتبت فِي غفلة من الزمن وخارج سطوته.

وفِي قصيدة " خيلي دمي "[5] يقف الشاعر أمام مَا استطاع أن يلغيه قبل هذه اللحظة فهو أمام الزمن والجغرافية . يقف طويلاً وتخلى عن كُلِّ قدرة على المراوغة والإيهام، خالقاً حالة من الاندهاش تسببُ فقدان القدرة على امتلاك زمام المبادرة ، وهنا تتحول قدرات الزمان والمكان إلى شهادة توثيق لا يقبل للخصم بإلغائها. إذْ إنَّ الشَّاعِرَ هنا – رغم وقوفه خارج القصيدة، ككاتب ومنتج للنص – يعمل على إطلاق قدرات الزمان والمكان فِي تثبيت دلائل الحوادث )[6] .

يُلاحظُ أَنَّ الدراسةَ توقفت عند التوقيعِ الذي يَختِمُ به الشَّاعِرُ قصيدته ، وبَيَّنَت كيفَ أَلحَّ التوقيعُ على القارئِ بتأملِ الزمانِ والمكانِ المختفي ، أَو المطموح به ، والناقدُ فسَّر أَسبابَ ذلك ، وما تركته فِي نفوسِ القرَّاء من فراغاتٍ وتمويهاتٍ ، أَخفى النَّصُّ كثيراً تحتَ تلك الكلماتِ ، وهنا ينشطُ دورُ القارئِ فِي الغوصِ بحثاً عن دلالاتٍ ، وبهذا يكونُ القارئُ النَّاقِدُ شريكَ المبدعِ فِي إنتاجِ الدلالةِ ، بل ( النَّصُّ نفسُه

[1] ـ الشعر ومستويات التَّلقِّي : ٤٠ ؛ وينظر : إشكاليات التَّلقِّي فِي الشعر العربي الحديث : ٢١ ؛ سرديات النقد فِي تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر : ١٢٤ .
[2] ـ حروب أطفأها المطر .. قراءة فِي ديوان الشَّاعِر نوفل أبو رغيف : ٤٠ ـ ٤١ .
[3] ـ مطرٌ أَيقظته الحروب : ٩٣ ـ ٩٨ .
[4] ـ مطرٌ أَيقظته الحروب : ٩٩ ـ ١٠٥ .
[5] ـ المصدر نفسه : ١٠٧ ـ ١١٢ .
[6] ـ موقع الشَّاعِرِ على الشبكة العنكبوتية للمعلومات .

يدعو القارئَ إلى إنجازِ العملِ مع المؤلفِ )[1] ، ومن هنا يرى " آيزر " أَنَّ عمليةَ القراءةِ هي دورٌ يقدمُه النَّصُّ ، ولا يتمكنُ القارئُ من رؤيةِ تجاربِه وتفاعلِه إلا عندما تكونُ البنيةُ النَّصِّيَّةُ تسمحُ بِذلك[2] ، ويبدو أَنَّ الدراسةَ لم تُعِزْ أَهميةً لعلاقةِ التوقيعِ بدلالةِ النَّصِّ ، وهل توجدُ ثمةَ علاقة أَو لا ؟ ؛ لأَنَّهَا قد اكتفت بمدلولاتِ التوقيعِ المغاير لما يتوقعُه القارئُ ، ويعطي هذا التوقيعُ حافزاً لقراءةِ النَّصِّ مرةً أُخرى لإيجادِ علاقةٍ بينه وبين التوقيعِ .

---

[1] - النقد الأَدبيّ المعاصر مناهج ، اتجاهات ، قضايا : ١٣٥ ؛ وينظر : نظريَّة النقد الأَدبيّ الحديث : ٥٣ ؛ وحُدود التأويل قراءة فِي مشروع أمبرتو إيكو النقدي : ٨٥ ؛ و سرديات النقد فِي تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر : ١٠٠ .

[2] - ينظر : فعل القراءة نظريَّة جمالية التجاوب ( فِي الأَدب ) : ٣٣ – ٣٤ ؛ و آفاق نقد استجابة القارئ : فولفجانج إيزر ، ضمن كتاب : نظرية الأَدب القراءة الفهم التأويل : ٨٠ ؛ وجماليات التَّلَقِّي : ٤٦ ؛ وهذا المعنى نفسه لدى " ياوس " : ينظر : نظريات القراءة والتأويل الأَدبيّ وقضاياهما : ١٢٢ .

# الفصل الثالث

اتجاهات أُخرى

المبحث الأول : الاتجاه الانطباعيّ

المبحث الثاني : الاتجاه التكامليّ

المبحث الثالث : الـنقد الثَّقَـافِـيّ

## اتجاهات أُخرى

بعـد أَن انتهـى الحـديثُ عـن الاتجاهـاتِ السـياقيَّةِ وَالنَّصِّـيّةِ ، وَانتهـى بنـا المطـافُ بِـأَنَّ الاتجاهـاتِ السياقيَّةَ هـي التـي كـانَ دليلُها فِـي مقاربتِها النقديِّـةِ السياق ، ومـا تضـمنته البيئـةُ المحيطـةُ بـالمُنتجِ مـن عوامـل ومـؤثراتٍ ، وَأَثـر ذلـكَ فِـي بنيـةِ الـنَّصِّ الإِبـدَاعيّ ، إِذْ بوسـاطةِ السـياق يتوصـلُ النقـادُ إِلـى دلالاتٍ ومعـانٍ فِـي النصـوصِ الأَدبيّـةِ ، فَيتخـذُ السـياقُ بِكُـلِّ مـا يحتويـه مـن خلفيـاتٍ عونـاً لفهـمِ الـنَّصِّ وكشـفِ دلالاتِـه ، وَتـرى الاتجاهـات السـياقيّة أَنَّـه لا يمكـنُ أَن يُفهـمَ عمـلٌ أَدبـيّ دونَ معرفـةِ السياقِ والبيئـةِ المُحيطـةِ التـي ولـد فِيهَا العمـلُ[1] ، أَمَّـا الاتجاهـات النَّصِّيّة فقد كانـت مختلفـة عـن سـابقتها بـل متضـادة معهـا ، فقـد عمـدت إِلـى عـزلِ الـنَّصِّ عـن كُـلِّ شـيءٍ يقـعُ خـارج بنيتِـه اللُّغويَّـةِ ، وعليـه يكـونُ الاهتمـام بالبنيـةِ النَّصِّـيّةِ فقـط[2] ، وكـذلكَ رفضـت الانتفـاع مـن العلـوم الأخـرى كعلـم التـاريخ والاجتمـاع أَو علـم النفـس ، فِي محاولةٍ لجعلِ النقد الأَدبيّ قريباً من العلوم التطبيقيّة الصرف .

لكـن تبقـى هنـاكَ اتجاهـاتٌ نقديَّـةٌ لا تنضـوي تحـتَ رايـةِ الاتجاهـاتِ السـياقيَّةِ أَو النَّصِّيّةِ ، وَرُبَّمَـا تنتفـعُ مـن الاثنـينِ معـاً فِـي رؤيتِهـا ، أَو هـي مختلفـة عمّـا حددتـه الاتجاهـاتُ السـابقةُ ، مـن هنـا جـاء هـذا الفصـل يحمـلُ عنـوان " اتجاهـات أُخـرى " ، وهـي اتجاهـات لا تُوجـدُ خصـائص أَو سـمات تجمعهـا تحـتَ اسـم واحـد ، أَو تجعلهـا تسير وفـق رؤيـةٍ عامـةٍ واحـدةٍ ، فـلا تشـتركُ فِيمَـا بينهـا فِـي أَيَّـةِ صـفة جامعـة ، كمـا فِـي الاتجاهـاتِ السـابقة ، إِذْ كانـتِ الاتجاهـاتُ السـياقيَّةُ كُلُّهـا تعنـى بالسـياقِ ، وتعتـرفُ بفضـله فِـي كشـف دلالـة النصـوص الإِبدَاعيّـة ، وَتعـدُّه أَساسـاً فِـي عملِهـا ، وكانـتِ الاتجاهـاتُ النَّصِّـيّةُ تصـرحُ بعـدم الاهتمـام بمـا هـو خـارج حـدود بنيـة الـنَّصِّ

---

[1] – المدخل إِلى مناهج النقد المعاصر : ٢١ .

[2] – المصدر نفسه : ٢٢ .

اللغويَّـةِ ، وقولهـا : بعزلـة الـنَّصّ عـن محيطـه وبيئتـه ومؤلفِـه ، هـو مـا يجمعُهَـا تحـتَ رايةٍ واحدةٍ .

الاتجاهـات الأُخـرى لا شـيء يجمعُهـا سـوى أَنَّهَـا ليسـت سـياقيَّةً ولا نَّصِّـيّةً ، فَكُـلُّ اتجـاهٍ لـيس مـن الاتجاهـات السـياقيّة ولـيس مـن النَّصِّـيّة ينـدرج تحـت هـذا العنـوان العـام ، داخـل سياق العمـل الـذي تبنـاه البحـث ، مـن هنـا يتعـذر تسـميتها أَو إِطـلاق اسـم يُبـيّن مـا هـي الاتجاهـات المنضـوية تحـت هـذا القسـم ، فـلا يعطـي أَيَّـةَ معلومـةٍ تحمـلُ دلالـةً عامـةً لهـذه الاتجاهـاتِ ؛ لأَنَّهـا مفترقـة عـن بعضِـها ، فمـثلاً الاتجـاه الانطبـاعيّ يعلـي مـن شـأنِ ذائقـةِ القـارئ / النَّاقِـدِ ، فلـيسَ ثمـة شـيء يُـرادُ مـن الأَدبِ سـوى المتعـةِ الأَدبيّـةِ وَالجَمَالِيَّـة للمتلقـي ؛ لِأَنَّ وظيفـةَ الشـعرِ – بحسـب رأي " اليـوت " – ( هـي أَنَّ الشـعرَ يجـب أَن يمـنحَ المتعـة )[٣] ، أَمـا النقـدُ الثَّقَـافِيُّ فهـو يُعنـى بمـا يُمـررُ تحـت عبـاءةِ المتعـةِ الجَمَالِيَّـةِ ، فـلا يـرى بِـأَنَّ المتعـةَ الجَمَالِيَّـةَ هـي غايـة الأَدب ، وَإِنَّمَـا الجَمَالِيَّـةُ الأَدبيّـةُ هـي أَخطـر مـا ينقـلُ عـدوى الأَنسـاقِ الثَّقَافِيَّة والعيوب الاجتماعيَّة .

لـذا سـيجمعُ هـذا الفصـلُ اتجاهـاتٍ مُتباينـة ، ولا يمكـنُ جعلهـا تحـتَ الاتجاهـاتِ السـابقةِ ، وإِنَّ مـا سـيتناوله هـذا الفصـل مـن اتجاهـات ، هـي : الاتجـاه الانطبـاعيّ والاتجـاه التكـاملي والنقـد الثَّقَـافِيّ ، التـي لهـا تطبيقـات علـى النصـوص الشعريَّة فِي مجلة الأَقلام .

---

[٣] – فِي الشعرِ والشعراءِ : ١٣ .

## المبحث الأول

## الاتجاه الانطباعيّ

النَّصُّ الأَدبيُّ بنيةٌ لغويَّةٌ تنقلُ الأَحاسيسَ والمشاعرَ إِلى المُتَلَقِّينَ ، بصيغة تأثريّة ، جَمَالِيَّة ممَّا يجعل المُتَلَقِّي يتفاعل معها تفاعلاً سحريّاً . والأَحاسيسُ هي مادةُ الشعرِ بحسب تعبير " ت . س . إليوت "[1] الذي يرى بِأَنَّ الشعرَ ( مَرْكَبَةُ الشعورِ )[2] ، وَالمُتَلَقِّي الجيدُ هو الذي يتفاعلُ ويتأثرُ مع تلكَ المشاعرِ والأَحاسيسِ المنتشرة فِي بنيةِ النَّصِّ ، إِذْ يثيرُ النَّصُّ فِيه تلكَ المشاعرَ والأَحاسيسَ – التي أَرادَ المبدعُ إِيصالَهَا ، وَأَجهدَ نفسَه فِي تصويرِهَا وتمثيلِهَا – ويتركُ أَثراً فِي مخيلتِه . الأَدبُ لا ينقلُ الأَشياءَ للتصديقِ بِهَا ، وَإِنَّمَا يخلقُ تَخيُّلاً يحركُ النفسَ تجاه ذلك الخيال الإِبدَاعيّ عبر بنيةِ النَّصِّ اللُّغويَّة[3] ، هذا التخيّل الذي يصيبُ المُتَلَقِّي يؤدي به إِلى العروجِ لتلكَ العوالمِ الخياليَّةِ وما فِيهَا من أجواء ، فتنبعثُ نسماتُ الخيالِ ، فَتُحفزُه على كتابةِ ما يتركُه الانطباعُ فِي النفسِ من أَثرٍ ، فـ( يقومُ النقدُ على وصفِ الانطباعاتِ والأَحاسيسِ التي تتركُهَا قراءةُ النَّصِّ الأَدبيِّ فِي نفسِ النَّاقِدِ )[4] ، وعندها لا حاجةَ له بالمنطقِ ولا إِلى آلياتٍ معينةٍ ليثبتَ للقارئِ ما فِي نفسِ النَّاقِدِ من انطباعاتٍ ، وَإِنَّمَا يكتفي بنقلِهَا فقط ، وبِأَيِّ لغةٍ شاء ، لذا – فِي الأَعمِّ – تكونُ اللغةُ شعريَّةً أَو قريبة منها ؛ لِأَنَّ النَّاقِدَ قد ( يُطلقُ العنانَ لخيالِه وانفعالاتِه ، أَثناء مشاهدته للعملِ الفَنِّيّ )[5] ، مبتعدةً عن لغةِ النقدِ التقريريةِ الإِفهامية التوصيليَّة .

الأَدَبُ يُثيرُ فِي مُتَلَقِّيه انفعالاتٍ وتأثيراتٍ ، وَإِنَّ ( أَصحابَ النظرةِ التأثريَّةِ فِي النقدِ يغلبون آثاره العاطفيَّةَ على كُلِّ شيءٍ ومعيارُ الجودةِ عندَ هؤلاء هو مدى ما يتركُه الأَثرُ الفَنِّيُّ من مشاعرَ وأَحاسيسَ فِي نفسِ متلقيه )[6] ، وبِما أَنَّ أَثرَ النصوصِ متغيرٌ مع تغيّرِ الزمنِ وثقافة المُتَلَقِّي

---

[1] – ينظر : فِي الشعرِ والشعراءِ : ٢١ .

[2] – المصدر نفسه : ١٥ .

[3] – ينظر : من قضايا النقد الأَدبيّ لدى البيئة الفلسفية بالأندلس : محمد التجاني محجوبي ، ضمن ( أعمال الملتقى الدولي الأول فِي المصطلح النقدي " ٩ – ١٠ " مارس ٢٠١١ م ) ، جامعة قاصدي مرباح – ورقلة ، كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة العربية ، الجزائر : ٣٣٤ .

[4] – فِي النقدِ الأَدبيّ الحديث منطلقات وتطبيقات : ١٦٧ ؛ وينظر : دراسات فِي النقدِ الأَدبيِّ المعاصرِ : ١٧١ – ١٧٢ .

[5] – النقد الفَنِّيّ دراسة جَمَالِيَّة فلسفية : ٧٠٥ .

[6] – دراسات فِي النقدِ الأَدبيِّ المعاصرِ : ١٧١ ؛ وينظر : فِي مشكلات نقد الشعر : د . عبد الستار جواد ، الأَقلام ، ع ٥ ، ١٩٩٠ م : ٢٠ .

ومزاجه فالحكمُ النقدِيُّ أَيضَاً متغيرٌ للناقدِ ذاته ، فـ( قد تختلف الحالة النفسيّة من فردٍ لآخر عند تلقّي الأثر الفَنِّيّ ، ومن ثمَّ تختلف استجابةُ كلِّ فردٍ منّا تبعاً لموقفه النفسيّ أو حالته العاطفيّة " الشعوريّة " )[١] ، كَما أَنَّ ( لفتاتِ الذوقِ تتبدلُ تبدلاً محتوماً من عصرٍ إلى عصرٍ وكثيراً ما تتنقلُ الإنسانيَّةُ من جهةٍ إِلى عكسِهَا )[٢] ؛ لذا فالحكمُ الذوقِيّ متغيرٌ مع مرورِ الأَيامِ ، فما يُحكمُ عليه بالجودةِ أَو الرداءةِ لم يبقَ ثابتاً ؛ لِأَنَّه يمثّلُ موقفاً معيناً بالنسبةِ للناقدِ سرعان ما ينقلبُ إِلى الضدِّ أَو الإقلال من شأنه ؛ لِأَنَّه ما عادَ السياقُ أَو المؤثرُ موجوداً .

النقد المعتمدُ على الانطباعِ والتأثرِ أُسُّه الأَولُ ذوقُ النَّاقِدِ وثقافتُه ، وعلاقاته الشخصيّة مع مبدعِي النصوصِ ، أَو يكونُ ردَّاً لِدَيْنٍ يعتقدُ به النَّاقِدُ تجاه الأَديب ، وعليه فمدماك العمل النقديّ الذات النَّاقِدة وما تحملُه من ثقافةٍ نقديَّةٍ وأَدبيَّةٍ ، لذا يُصرحُ الدكتور " عليّ جَواد الطاهر " بِأَنَّ النقدَ هنا مسأَلَةٌ ذَاتيَّةٌ صرف[٣] ، وَرُبَّمَا يتسمُّ الاتجاهُ ببعضِ الآلياتِ يجترها من الاتجاهاتِ الأُخرى ، لكنَّه يبقى في جوهرِهِ متلبساً بِزِيٍّ انطباعيٍّ تأثريٍّ ذاتيٍّ ، وما تلكَ الآلياتُ إلا هيكلٌ أَو دعامةٌ يقومُ عليها النقدُ من الخارجِ أَو المظهرِ العامِ له ، دونَ الجوهرِ إِذْ تبقى الروحُ انطباعيَّةً تأثريَّةً .

إِنَّ الاعتمادَ على الذاتيَّةِ هو السمةُ الأَبرزُ فِي النقدِ الانطباعِيِّ ؛ لِأَنَّ ( المفهومَ الانطباعِيَّ للنقدِ [ هو ] الذي يجعلُ النَّاقِدَ ينظرُ إِلى العملِ الفَنِّيِّ من وجهةِ نظرٍ شخصيَّةٍ بحتة خاضعة لأَهوائِه الذاتيَّةِ ، وميولِه الفكريَّةِ بصرفِ النظرِ عن القيمةِ الموضوعيَّةِ للعملِ فِي حدِّ ذاته ، وبذلك يُعبرُ النَّاقِدُ عن نفسِه من خلالِ تفسيرِه للعملِ الفَنِّيِّ ؛ وَبدلاً من أَنْ يكونَ تحليلُه مركزاً أَساساً على العملِ ، يركزُ كُلُّ اهتمامه على ذاتِه )[٤] ، وبهذا تكونُ الذاتيَّةُ طابعاً عاماً فِي النقدِ الانطباعِيِّ ، وبِهَا يختلفُ النقدُ من ناقدٍ لآخر ، لِأَنَّهم لا يرجعونَ إِلى آليةٍ واحدةٍ ، لهذا فَـ( إِنَّ النقدَ الانطباعِيَّ – وقد أَرادَ أَنْ يَكونَ ذاتيَّاً بحتاً – قد اتخذ أَشكالاً بعددِ الأَفرادِ الذينَ يمارسونَه )[٥] ، ومن ثَمَّ فَـ( إِنَّ

---

[١] – دراسات فِي النقدِ الأَدبيِّ المعاصرِ : ١٧١ .
[٢] – نازك الملائكة الأَعمال الشعرية الكاملة : ٢ / ٢٥٢ .
[٣] – ينظر : مقدمة فِي النقد الأَدبيّ : ٤١٥ ؛ وينظر : دراسات فِي نقد الأَدب العربي من الجاهلية إلى غاية القرن الثالث : ٤٢ .
[٤] – النقد الفَنِّيّ : ٦ – ٧ .
[٥] – النقد الأَدبيّ ، كارلوني وفيللو : ٦٩ .

النقودَ الانطباعيَّةَ والحدسيَّة لم تتوفر [ ...] على أَيَّةِ موضوعيَّةٍ فِي تناولِهَا للنصوصِ )[١] ، عندها لا يمكنُ الاطمئنان إِلى الأَحكامِ الانطباعيَّة أَو التأثريَّة ؛ لأَسبابٍ عدَّةٍ مثلاً ، ذاتيَّتها ، وتأثريَّتها ، وتقلبها مع الزمنِ .

يخلو النقدُ الانطباعيُّ من المسوغاتِ ، لتلكَ الأَحكامِ التي يلقيها على الأعمالِ الأَدبيّةِ أَو على المبدعينَ بصورةٍ عامة – بـحجةِ ( أَنَّ جانباً كبيراً من الذوق لا يمكن تعليله )[٢] ، وأَنَّه لا وجودَ للنقدِ الموضوعيِّ ؛ لِأَنَّ المرءَ لا يمكنُه أَنْ يخرجَ عن ذاته أَبداً[٣] – فضلاً عن اتسامِهَا بالعمومِ والشمولِ من غيرِ استثناءٍ للأَحكامِ التي يأتونَ بِهَا ، فيطلقونَ الأَحكامَ الأَدبيَّةَ فِي تحكُّمٍ من غيرِ تسويغٍ لها ، وبهذا يُقضى على الجودةِ الإبدَاعيّةِ فِي بهرجِ اللفظِ وضخامةِ العبارةِ من دون أَي طائلٍ وراءه[٤] ، فالانطباعيَّةُ هي : ( طريقةُ الكُتَّابِ الذينَ يهدفونَ إِلى أَن يرووا عن طريقِ اللغة ، الانطباعات العابرة والظلال الأَكثر دقَّة للإِحساسِ من دون تحليلِها عقليَّاً )[٥] ، فَقد يكونُ الحكمُ مقبولاً لكنَّه يفتقدُ إِلى الحُجةِ والبرهانِ لِتأكيدِ قبولِه أَو إِثباتِ صحته ، وَمن ثَمَّ لا يعني أَنَّ كُلَّ نقدٍ انطباعيٍّ لا صحةَ فيه ، وَرُبَّمَا يكونُ أَكثرَ إِمتاعاً للقارئِ ؛ لاحتوائه لمسات فَنِّيّة جَمَالِيَّة .

النقدُ يساعدُ المُتَلقِّي على فهمِ النصوصِ ، وَفِي رسم الطريق الصحيح للتذوقِ الأَدبيِّ ، وذلك فِي بيانِ مواضع الإجادةِ وَالإِخفاقِ فِي البنيةِ النَّصِّيّةِ وتقريبِهَا له : أَي وظيفته إِضاءة النَّصِّ ، وكشف جماليته ، وتقويمه[٦] ، أَما الأَحكام الانطباعيَّة التأثريّة ذات الأَلفاظِ الرنانة التي تعلي – فِي الأَغلبِ الأَعمِّ – أَو تقلل من شأنِ النصوصِ وَمن مكانةِ أَصحابِهَا فَلا ( تفيد الكاتبَ أَو النَّاقِدَ شيئاً فِي طبيعةِ إِنتاجه الفَنِّيِّ تقويماً وإِرشاداً ، ودونَ أَن تفيدَ القرَّاءَ بتنويرِهم وعونِهم على تمييزِ الجيدِ من الزائفِ )[٧] فلا ثمرة حقيقيَّة تعودُ على المُنتجِ منها ، ولاسيما فِي تطويرِ قدراته الأَدبيّةِ

[١] – مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأُصول والمنهج والمفاهيم : ٥ .

[٢] – الذاتي والتذوّق والتأثرية فعالية أساسية في النقد الأدبي ـ د.أحمد علي دهمان ، مجلة الموقف الأَدبيّ ، ع ٣٩٨ ، ٢٠٠٤ م : ١١٥ .

[٣] – ينظر : مقدمة فِي النقدِ الأَدبيِّ : ٤١٨ .

[٤] – ينظر : قضايا معاصرة فِي الأَدب والنقد : ١٠٠ .

[٥] – مقدمة فِي النقدِ الأَدبيّ : ٤١٧ .

[٦] – ينظر : شعرنا القديم والنقد الجديد : ١٦ .

[٧] – قضايا معاصرة فِي الأَدب والنقد : ١٠٠ .

والإبداعيَّةِ ؛ لأَنَّهَا لا تُقربنا من النصوصِ ولا تُساعدنا على فهمها[1] ، ومن ثَمَّ لا يعدو أَنْ يكونَ الحكمُ إلا انطباعاً عابراً ، ضعيف الإقناعِ بعدَ التأملِ والتروي فِي قراءتِه ، لذا من تسمياته " الذَّاتيّ " أَو " التأثريّ " أَي أَنَّه يخلو من الانضباطِ الملتزم ، فهو ابن اللحظة التأثريَّةِ بالعملِ أَو بصاحبه ، وعليه فهو مختلفٌ باختلافِ النقادِ أَنفسهم ، وما سببُ ذلك سوى غيابِ الآلياتِ التي يسلكُهَا النَّاقِدُ فِي الوصولِ إلى رأيه النقديِّ .

عندَمَا يقرأُ النَّاقِدُ الانطباعِيّ نَصّاً يتولدُ لديه شعورٌ تجاه النَّصِّ ، فيروي ذلك الشعورَ ، الذي يتولَّد لديه عن ذائقتِه الأَدبيّةِ ، وثقافته بصفةٍ عامةٍ ، ومن ثَمَّ فهو ( لا يخضعُ فِي أَحكامِه لأُصولٍ مرسومةٍ أَو قواعدَ معلومةٍ ، وَإِنَّمَا يصدرُ حكمه تبعاً لتجاوبِ شعور النَّاقِدِ مع شعورِ صاحبِ الأَثرِ الذي طرق سمعه ، أَو وقع عليه حسَّه ، فيكون هذا الحكمُ صدًى لشعورِه الكامنِ )[2] فِي نفسِه ، من هنا فهو نقدٌ شخصيٌّ ذاتيٌّ[3] .

تُعلنُ الدكتورة " **بشرى موسى صالح** " بِأَنَّ ( الانطباعِيَّةَ ليست منهجاً بل عملية تذوق ذاتيّة محضة تتجلى فِي استجابةٍ لاواعية قائمة على التفضيل المبهم ، والاستجابة اللاواعية للنَّصِّ لا تفرز وعياً منهجياً بالضرورةِ ، فيكوِّنُ أَو ينشئ الانطباعيّ نَصّاً آخر يمثل طبقة ذاتيّة عازلة ثقيلة تغرب النَّصّ عن باثّه وَمُتَلَقِّيه )[4] ، وَقد حُذِر من اعتمادِ الذوقِ وحده أَساساً فِي الحكمِ على الأَعمالِ الأَدبيّةِ ، فَـ( الخطرُ فِي أَيِّ عملٍ نقديٍّ يكمنُ فِي أَنْ يكونَ الاعتمادُ على الذوقِ هو المقياس ، وبالنتيجةِ يصابُ العملُ النقديُّ بانتقاصٍ غريبٍ )[5] ، والذوق هو ( مَلَكَةُ الإحساسِ بالجمالِ ، والتمييز بينَ حسناتِ العملِ الفَنِّيِّ وسيئاتِه ، وَإِصدار الحكم عليه . بالاستحسانِ أَو الاستهجانِ )[6] ، لكن لا بُدَّ لهذه المَلَكَةِ من آلياتٍ أَو أُسسٍ ترتكزُ إِليهَا ، وتسوغُ الاستحسان من عدمِه ، وعندها تتخلصُ من الذاتيَّةِ وَمن ثَمَّ يكونُ الحكمُ أَكثرَ قبولاً فِي الأَوساطِ المُتَلَقِّية .

---

[1] – ينظر : دراسات فِي النقدِ الأَدبيِّ المعاصر : ١٧١ .

[2] – دراسات فِي نقد الأَدب العربي من الجاهلية إلى غاية القرن الثالث : ٤٢ .

[3] – ينظر : المعجم الأَدبيّ : ٢٨٣ .

[4] – نظريَّة التَّلَقِّي أُصول وتطبيقات : ١٠ ؛ وينظر : علاقة النقد بالإبداعِ الأَدبيِّ : ١٨ – ١٩ .

[5] – النقد الأَدبيّ : د . هدى وصفي : ١٢ ؛ وينظر : دراسات فِي نقد الأَدب العربي من الجاهلية إلى غاية القرن الثالث : ٣٩ .

[6] – الأَدب العربي الموسوعة الثقافية العامة : ١١ .

نودُّ الإشارة إلى أَنَّه ليس كُلُّ نقدٍ انطباعيٍّ عديم الفائدة ، بل إِنَّ أَصل النقد هو الانطباع ، ولا وجود لنقدٍ دون شرارة الانطباع التي توقدُ العملَ النقديّ ، وإِنَّ كبار النقاد كانوا انطباعيين فِي بعض أعمالهم ، كالدكتور عليّ جواد الطاهر وعبد الجبار عباس ، والدكتور حاتم الصكر كان انطباعيّاً فِي بعض أَعمالِه . وإِنَّ هناك نقداً انطباعيّاً معللاً وفيه من بيان بعض السمات الإبدَاعيّة فِي النَّصّ ، هو ما نفضله ونقصده وندعو إليه ، وهو ما فعله الدكتور عليّ جواد الطاهر . وكانت من الدراسات النقديَّة ذات الصبغة الانطباعيَّة التأثريَّة[1] :

**محمد البياتي ... صاحب معلقة الفارس لــ" د . عليّ جواد الطاهر "**

يفرضُ الإبدَاعُ نفسَه على الساحةِ النقديَّةِ ، فيتدارسه النقادُ وترويه الألسن ، وينتشرُ كما تنتشرُ الإشاعةُ بسرعةٍ فِي الأوساطِ التي تُعنى به ، ولاسيما الشعر منه ، لكنَّ بعضَ المبدعينَ لم تكنْ لهم تلكَ الحظوة فِي النشرِ ، ولم تُفتحْ أَبوابُ الشهرةِ فِي حياتِهم ، ولم تُسمَعْ أَصواتُهم وهم يلقونَ بنغماتِ أَلحانهم من عذبِ الشعرِ ؛ لأَسبابٍ جمَّةٍ – ليسَ من صميمِ البحثِ الغورُ فِيهَا – رُبَّمَا يكونُ العوزُ والسياسةُ فِي مقدمتِهَا .

" محمد البياتي " شاعرٌ شاب لم ينل حظَّاً فِي الحياةِ ، كما لم ينل حظَّاً من الشهرةِ فِي الأَوساطِ الثقافيَّةِ لضعفِ وسائل الاتصالِ ، وقد عَدَّ " الطاهر " عدمَ المعرفة بالشاعرِ فِي حياتِه عيباً[2] ، فَتَبدأُ الدراسةُ بهذهِ العبارة التأَثريَّة التي تُظهرُ التعاطفَ مع الشَّاعِرِ ، دونَ أَنْ تعرضَ أَسبابَ عدم شهرته على منابرِ الإبدَاعِ ، وما جاءَت به ليس مُقنعاً وَرُبَّمَا سبباً ثانويَّاً ، إِذْ لم يقتصرْ ضعفُ وسائل الاتصال على شاعرٍ بعينه ، وَإِنَّمَا كانت مسأَلةً عامةً ، يشتركُ فِيهَا الشعراءُ كُلُّهم . النقدُ الانطباعيُّ يتميّزُ باستعمالِ ( أساليب معينة يخاطبُ فِيهَا النَّاقِدُ القارئَ أو المبدعَ أو يحاورُهما فضلاً عن إظهارِ الموقف الذاتيّ من النَّصِّ وفضح عاطفته الشخصيَّة نحوه من خلال طرح

[1] – منها على سبيل التمثيل : سامي مهدي كما أراه من الطالب إِلى الشَّاعِرِ : خالد عليّ مصطفى ، ع ٧ – ٨ – ٩ ، ١٩٩٧ م ؛ وقصائد العدد الماضي من الأَقلام أَسئلة وملاحظات : د . رعد عبد القادر ، ع ٦ ، ٢٠٠٢ م ؛ والتجربة الشعريَّة بوصفها وعياً لاستيعاب التراث نوفل أَبو رغيف يرصع عباءة العمود بمنظومته الشعريَّة : سلامة الصالحيّ ، ع ٢ ، ٢٠١٠ م .

[2] – ينظر : محمد البياتي ... صاحب معلقة الفارس : د . علي جواد الطاهر ، مجلة الأقلام ، ع ١–٤ ، ١٩٩٧ م : ١٢٥ .

التوصيفات وإطلاق الأحكام )[1] ، وهذا كانَ واضحاً في الدراسةِ بصورةٍ كبيرةٍ ، ولاسيما في مقدمتها .

أَما سببُ العيبِ فقد جاء تسويغُه بهذه العبارةِ : لِأَنَّ الشَّاعِرَ أبدعَ ( شعراً بلغ فيه مبلغ الروعة والأصالة متخذاً لهذه الأصالة مادة من العصر نفسه )[2] ، هذا الحكمُ وما فِيه من مدحٍ وإطراء كبيرٍ لِشَاعِرٍ لم يبلغْ من الشهرةِ مبلغاً ، بل حَتَّى النَّاقِد مع ما يمتلكُه من معرفةٍ للساحةِ الثقافيَّةِ والأَدبيّةِ العراقيَّة قد صرحَ بعدمِ معرفته له فِي حياته[3] ، من هنا يتضحُ صدق " أَدونيس " حينَ قالَ ( حينَ يموتُ شاعرٌ يستيقظُ فِي العالمِ شيءٌ كانَ نائماً )[4] ، وَمن ثَمَّ يبدو مدى التأثرِ والتعاطفِ مع الشَّاعِرِ الراحلِ . النقدُ الانطباعيُّ – فِي الأَعمِّ الأَغلبِ – يأتي فِي المُناسباتِ التأثريَّة ، فلا مناص من التأثر بالظرفِ وما يحيطه من تفاعل النَّاقِدِ مع تلك المناسبةِ ، وعليه يصحُّ القول إنَّ عبارةَ النَّاقِدِ السالفة ( إلى المدحِ والتعظيمِ أَقرب منها إلى النقدِ والتقويمِ . ومن يدرينا فلعلَّه [ أَي النَّاقِد ] وجدَ فِي نفسِه ، وَأَحسَّ فِي وجدانِه أَنَّ هذا الشعرَ يستحقُ كُلَّ هذا الثناء ففاضَ به قلمُه )[5] ؛ وذلك لخلو العبارةِ من الأَدلَّة التي تكفي لكسبِ ثقةِ القارئِ ، فضلاً عن أَنَّ هذه الدراسةَ جاءتْ بسببِ جهل النَّاقِد بالشاعرِ حيّاً[6] .

تستعرضُ دراسةُ النَّاقِدِ مراحلَ تطورِ ملكةِ الشَّاعِرِ الإبدَاعيّةِ ، لذا فهي شبيهةٌ إلى حدٍّ بعيدٍ بكتاباتِ السيرةِ والتراجمِ ، وما يرافقُها من قضايا تاريخيَّةٍ ، مبتدئة من أولِ قصائده حَتَّى آخر ما قاله ، فَتُعنى بِبيانِ مدى تطورِ القدرةِ الشعريَّةِ لدى الشَّاعِرِ ، وهذا العرض أقرب إلى الاتجاه التاريخيّ ، إِذْ يشعرُ القارئُ للوهلةِ الأُولى أَنَّ الدراسةَ تاريخيَّةٌ ؛ لأَنَّهَا تعنى بالسيرةِ وتطورِ الشاعريَّةِ ، وَالسيرةُ تُدرسُ ضمن الاتجاه التاريخيّ[7] ، فهي فِي حقيقتها تُعنى بالتاريخِ ، ويكونُ

---

[1] – اتجاهات نقد رواية نجيب محفوظ (الانطباعي والنفسي والفني) : ٨ .

[2] – محمد البياتي ... صاحب معلقة الفارس : ١٢٥ .

[3] – ينظر : المصدر نفسه : ١٢٥ .

[4] – سياسة الشعر دراسات فِي الشعريَّةِ العربيةِ المعاصرة : ١٤٧ .

[5] – الحركة النقدية حول شعر القرن التاسع عشر فِي العراق : سوادي فرج مكلف ، رسالة دكتوراه ، كلية التربية ، جامعة البصرة ، ١٩٩٦ م : ١٢٧ .

[6] – ينظر : محمد البياتي ... صاحب معلقة الفارس : ١٢٥ .

[7] – ينظر : المناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث عرض نظري ونماذج تطبيقية : ٧١ .

التاريخُ جزءاً رئيساً فِيهَا ، وبالرغمِ من أَنَّ النَّاقِدَ اهتمَّ باستعراض حياةِ الشَّاعِرِ ونتاجه ، وإطلاق بعض الملاحظاتِ الفَنِّيّةِ والقيم البلاغيّة والنقديّة[١] ، لكن الغلبة كانت لأحكامٍ ذوقيّةٍ انطباعيَّةٍ تأثريّةٍ ، إذْ يُلاحظُ أَنَّ الأحكام التأثريّة الانطباعيّة متفشية في الدراسةِ ، وعليه فَكانَ إدراجُ هذا المقال ضمن الاتجاه الانطباعيّ ، بعد الفحصِ الدقيقِ والمتعمقِ لا النظرة العابرة .

من الأَمثلةِ الانطباعيَّةِ الظاهرةِ فِي الدراسةِ ، العبارةُ القائلة : ( هي نادرة فِي أدبنا العربيّ لاستغراق في نفسها وانسجام في تكوينها ينسيك أنَّها مؤلفة من أبيات ، ويُسر في إخراجِ المعقد سلسلاً [كذا*] : فهي مؤهلة للدخول في مجموع المختار من الشعر )[٢] ، وصفاً لِآخر قصيدةٍ للشاعِرِ وهي " معلقة الفارس " ، لو أنَّ الدراسةَ بَيَّنَتْ مواطنَ الإبداع ، ومواضع الفرادة والندرةِ فِي القصيدةِ لكانَتْ أكثرَ إقناعاً وقبولاً ، وما هذا الحكم إلّا كلام انطباعِيّ أَو تأثريّ يتمكنُ كُلُّ متذوقٍ من إطلاقِه على أَيِّ نَصٍّ شاء بيسرٍ وسهولةٍ ، فلا يتضمنُ تفاصيل من النَّصِّ تميّزه عن سواه ، وعندما يُصدَرُ الحكمُ من ناقدٍ كبيرٍ ، فَإِنَّه يُعدُّ شهادةً جليلةً بحقِّ المبدعِ ، لكنَّهَا تحتاجُ إِلى دليلٍ أَيضَاً يثبتُ صحتها أَو قبولها ، فالناقدُ ينقلُ لنا مَا بداخلِه ، ويرى أَنَّ النَّصَّ يستحق دخول ديوان الشعر العربيّ ، لكن لم يأتِ بِأَدلَّةٍ كافيّةٍ على ذلك ، وهذا شأن النقد الانطباعِيّ ؛ لِأَنَّه ينقلُ أَو يروي للقارئِ أَثرَ النَّصِّ الأَدبيِّ أَو الفَنِّيِّ فِي نفسِ النَّاقِدِ[٣] .

تبدأُ الدراسةُ بتتبع نتَاج الشَّاعِرِ ، فتعرضُ القصائدَ الأولى ، وكما ترى الدراسةُ هي من بابِ المعارضات[٤] لقصائد مشهورة لـ" المتنبي " و " الطغرائي " ، ثم وضع النَّاقِدُ فِي الدراسةِ ما بقي عالقاً بمخيلته من تعابير ذات بُعد جماليّ فَنِّيّ فِي تلك القصائد ، منها : " نوم الرياح " و " أجفان

---

[١] – ينظر : المنهج التاريخي في الدراسات الأدبية الحديثة بالمغرب (محمد بن تاويت التطواني نموذجاً ) ؛ د . محمد خرماش ؛ الجمعة ، أكتوبر ١٦، ٢٠٠٩م : موقع الناقد الأدبي الدكتور محمد خرماش : http://manahijnaqdia.3oloum.org/t15-topic .

* – يَظنُّ البحثُ أَنَّهَا : ( سلساً ) .

[٢] – محمد البياتي ... صاحب معلقة الفارس : ١٢٧ .

[٣] – ينظر : مناهج النقد الأَدبيّ : ٢٠٧ .

[٤] – المعارضة : كتابة قصيدة على غرارِ قصيدة سابقة مطابقة لها فِي الوزنِ والقافيةِ وحرفِ الروي ، وَرُبَّمَا يتقاربُ المضمونُ فِي وجهٍ ما ، و( إنْ كانتْ تتضمنُ رغبةَ المعارِض فِي مماثلةِ المعارَض ، تحت تأثيرِ الإعجابِ ، أَو رُبَّمَا بدافعِ توكيد انتماء اللاحق للسابقِ فَإِنَّهَا تُشيرُ – وبنفسِ القدرِ – إلى مقابلةِ النموذجِ المتقدمِ زمناً بالنموذجِ المتأخرِ زمناً ، رغبةً فِي إثباتِ التفوقِ ، وتحقيق السبقِ ) : معارضات البارودي فِي ضوءِ الدراسات النقدية الحديثة : د . محمد فتوح أَحمد ، ضمن كتاب " دورة البارودي جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداعِ الشعري الدورة الثالثة ١٢ – ١٣ ديسمبر ، ١٩٩٢م : ١٣٥ .

بلا مقل " و " أضلع الأطلال " ويصف هذه الاستعارات بِأَنَّهَا قريبةٌ من لغة أبي تمام[1] ، لكن لم يُلاحَظ تعليل أو توضيح لِما طُرِحَ من أَحكامٍ ، أضف إلى ذلك أَنَّه لم يصفها بالإجادة أو الإخفاق ، لكنَّه على أَغلبِ الظَّنِّ معجب بِهَا ، وَرُبَّمَا يجدُ المتذوقُ / القارئُ ما وجدَه النَّاقِدُ ، فمن هنا تكونُ مهمةُ النقدِ إيضاح سبب هذا القبول وهذه الإجادة ، وَإِيجاد مسوغاتٍ للتذوقِ الجماليِّ للأَثرِ الأَدبيِّ ، لكنّ النقدَ الانطباعيَّ غير معنيٍّ بالتعليلِ والتبريرِ ؛ لِأَنَّه ( يسجلُ ، ويصفُ ، تلكَ الأَفكارَ ، والصورَ ، والأَحوالَ النفسيَّةَ والانفعالاتِ ، التي يثيرُها فِيه العملُ الفَنِّيّ )[2] ، عندئذٍ فالناقدُ هنا غير مطالب بالتعليلِ لما يذهب إِليه .

يتحدثُ النَّاقِدُ عن المضمونِ بقولِه : ( إنَّ الشاعر الفتي يحمل هَمَّ الإنسان [ ... ] رجل طامح لمجتمعه أولاً ، ولوطنه وأمته وإنسانيته )[3] ثانياً ، فقد عالج في شعرِهِ بؤس المجتمع وآلامه . وقال واصفاً قصيدة " ما قاله زرادشت قبل أن يتكلم " : إِنَّها ( أَحكمُ نسجاً من نونيته وأَرسخ قلماً وأكثر انسياباً . إِنَّها [...] موحدة الشعور : فالهَمُّ هَمُّه ، والجراح جراحه ، والزمان زمانه ، والناس ناسه ، وكل ما فيها عميق في نفس الشاعر ، واسع يتسع للإنسان )[4] ، تظهرُ الانطباعيَّةُ فِي الأَحكامِ المتسمة بالعمومِ والشمولِ ، إِذْ تصلحُ هذه الأَحكامُ على نصوصٍ كثيرةٍ ، وتطغى هذه الأَحكام على جُلِّ الدراسةِ .

تَخرجُ الدراسةُ عن الانطباعِ إِلى تأثيرِ النَّصِّ ببعض استعاراته فِي نفسيةِ النَّاقِدِ ، فيوردُ أَمثلةً بعينِهَا ، ويعللُ قليلاً لتلكَ الأَمثلةِ التي جاء بِهَا ، فقال ( المجازاتُ التي تغلبُ عليها الاستعارةُ المكنيةُ من " لحم الغيم " و " اليمين التي لا تخب " و " التين الذي يمتص حياة الزيتون " [ ... ] وتتوالى الألفاظُ التي يناظرُ بعضُها بعضاً [ ... لـ] تنسجم مع بعضِها مشحونة بمشاعرِ

---

[1] – ينظر : محمد البياتي ... صاحب معلقة الفارس : ١٢٥ .
[2] – النقد الفَنِّيّ دراسة جَمَالِيَّة فلسفية : ٧٠٥ .
[3] – محمد البياتي ... صاحب معلقة الفارس : ١٢٥ .
[4] – المصدر نفسه : ١٢٦ .

صاحبها )[1] مشكِّلةً القصيدة ، فعلى الرغمِ من محاولةِ التعليلِ لكنَّه لم يصلْ إلى ذلك النقِد الممتلكِ لحجةٍ قويةٍ مُقنعة ، وَإِنَّمَا ظلَّ انطباعيَّاً .

إنَّ " معلقة الفارس " التي اتخذ منها النَّاقِدُ عنواناً لدراسته تمثِّلُ مرحلة أَو " درجة الاتقاد " الشعريّ لدى الشَّاعِرِ بحسب رأيِ النَّاقِدِ ، وقد وصفها بقوله : إنَّها ( عمل شاعر كبير " يتلاعب " في " مهارة " بالموتِ والحياةِ بما لم يسبق الشَّاعِرُ أن بلغ هذا المبلغ [ ... ] تُقرَأ فتستحسن وتستطاب وتؤثر بسبب ما يبثه فيها صاحبها من تأثره ، وما يشيعه من صور غريبة على القارئ )[2] ، يتضح الآن بجلاء الاتجاه الذي سار عليه الناقد في قراءته شعر " محمد البياتي " ، فهو قد روى لنا تعايشه مع شعرِ هذا الشَّاعِرِ ، وطرح تأثره فيه ، لغةً ومضموناً .

لم تخلُ الدراسةُ من التعليلِ لبعضِ الأَحكامِ التي جاءتْ بِهَا ، لكنَّهَا اتسمتْ بِالإِيجازِ ، والندرةِ ، كما تضمنتْ أَمثلةً تطبيقيَّةً لما يراه النَّاقِدُ من مواطنِ الإجادةِ على مستوى المجازِ ، ومن ثَمَّ فالناقدُ لم يوضح شيئاً عميقاً عن شاعرية " محمد البياتي " ، ولم يُضفْ إلى القرَّاءِ حُكماً يمكنُ الاحتجاجُ به ؛ لِأَنَّ أَغلبَ الأَحكامِ كانتْ عامةً وشاملةً وهذا هو شأن النقد الانطباعيّ ، وبالرغم من هذا فقد شملتِ الدراسةُ كُلَّ ما تركه الشَّاعِرُ الشاب ، وَسايرت إبداعه من أَول قصائده حَتَّى ذروته الإِبدَاعيّة مع قصيدة " معلقة الفارس " ، وكانَ النَّاقِدُ مُبيناً بعضَ مميزاتِ النصوص إبداعيّاً ، فمثلاً " معلقة الفارس " تمثّل درجة الاتقاد الشعريّ ، والقصائد الأولى هي من باب المعارضاتِ ، أَضف إلى ذلكَ بيانه لبعض الاستعارات التي تبيّنُ مدى النجاح فِي الاستعمال الجيد للغة .

[1] – محمد البياتي ... صاحب معلقة الفارس : ١٢٦ .

[2] – المصدر نفسه : ١٢٧ .

## مقالانِ عن رشدي العامل[1]

العلاقاتُ الشخصيَّةُ بينَ الناسِ لها أَثرٌ كبيرٌ في مستوياتِ الحياةِ المختلفةِ ، ولها بينَ الأُدباءِ والشعراءِ طعمٌ خاص ، فهذا يمدحُ ، وذاك يهدي ، والهجاءُ له حضورٌ أَيضَاً ، فليسَ غريباً عندَ رحيلِ الشَّاعِرِ أَن تُترَكَ بصمةُ حزنٍ وأَلمٍ لدى أَقرانِه ، فيرثيه هذا ويتحدثُ عن أَخلاقِه آخر ، ولا يخلو الحديثُ عنه من مجاملاتٍ أَو من أَثرٍ عاطفيٍّ ويبدو ذلك واضحاً ، وهذا ما يُلاحظُ في هاتينِ المقالتينِ ، وَلا غرابةَ أَنْ يكونَ النقد الانطباعيُّ صورة لتلك العلاقاتِ بين النَّاقِدِ والعملِ الإبدَاعيِّ أَو صاحبه ، وتكون ( علاقةً وجدانيةً ، أَشبه بالعلاقةِ التي تنشأُ بينَ الأَصدقاءِ ، بمعنى أَنَّهَا تقومُ على لونٍ من الحُبِّ ، مصدره التعاطف ، وعلى لونٍ من التقاربِ ، مصدره تجاوب تجربة العملِ الأَدبيِّ مع تجربةِ النَّاقِدِ )[2] ، وهذه العلاقة الطيبةُ بينَ الشَّاعِرِ والناقدِ تجعلُ الأَخيرَ يطلقُ الأَحكامَ بلا حسابٍ ومن غير رقيبٍ .

النَّاقِدُ يصرحُ منذ البدءِ بِــ( أَنَّ لهذا الشَّاعِرِ دَيناً علينا ، لم نوفِّه بعد .. ولن يتحققَ هذا " الإيفاءُ " إلَّا بِمَا نمحضه بِه من اهتمامٍ ، نجده جديراً به : شاعراً أَغنَى حركة الشعرِ المعاصرِ بعطاءٍ حريٍّ بِالدراسةِ والتقويمِ )[3] ، تحملُ هذهِ العبارةُ قضيتينِ مهمتينِ : الأُولى مدى العلاقةِ بينَ النَّاقِدِ والشاعرِ ، التي عبَّرَ عنهَا النَّاقِدُ بالدَّينِ ، وَيعرفُ القارئُ منها أَنَّ هذا المقالَ جزءٌ من ردِّ ذلك الدَّينِ ، والأُخرى الانطباع الذي تركَه شعرُ " العاملِ " على النَّاقِدِ ممَّا جعلَ الأَخيرَ يعطي حُكماً عاماً ؛ لِأَنَّ الانطباعَ هو صورة عامة تخلو من التخصصِ الدقيق ، من هنا يرى النَّاقِدُ بِأَنَّ الشَّاعِرَ أَغنى الشعر المعاصر ، دونَ أَنْ يشيرَ إِلى ذلكَ العطاءِ الكبيرِ ، وَإِنَّمَا أَطلقَ كلمةً عامةً تأثريةً ، وأَضاف إِلى ذلك بِأَنَّه ( من أَصفى الأَصوات الشعريَّة في جيلِه )[4] ، وهذا الرأي لا يعدو

---

[1] – مقالان عن رشدي العامل عنوان وضعه البحث لمقالتينِ متتاليتين عن الشَّاعِر رُشدي العامل ، والمقالان هما : رشدي العامل صورة من قريب : م ... ، ع ٤ ، ٢٠٠٠ م ، و تضاريس الحلم المهاجر : علي الحلي ، ع ٤ ، ٢٠٠٠ م .

[2] – المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين : ٤١٥ – ٤١٦ .

[3] – رشدي العامل صورة من قريب ، مجلة الأَقلام ، ع ٤ ، ٢٠٠٠ م : ٤٠ .

[4] – رشدي العامل صورة من قريب : ٤٠ .

أَن يكونَ حُكماً تعوزه كثيرٌ من الأَدلَّةِ والشواهدِ ليأخذَ وثيقةَ القبولِ من القرَّاءِ ؛ ومن ثَمَّ فهو رأي انطباعيّ تَأثريّ لا مراء فِيه .

الشعراءُ بحسبِ نِتَّاجهم مُكثرٌ ومُقلٌّ ، ولِوفرةِ النتاجِ أَسبابُهَا ، وللقلَّةِ أَسبابُهَا أَيضَاً ، والنقادُ يعللونَ ويوضحونَ تلكَ الأَسبابَ ، فلا يخبرونَ المُتَلقِّي بذلكَ فحسب ، وَإِنَّمَا يبحثونَ عن الأَسبابِ الكامنةِ وراء ذلكَ ، و" رشدي العامل " ( كانَ من الشعراءِ المُكثرينَ في نتاجِهم دونما ضعفٍ في قابليته )[1] ، هنا تُطرحُ قضية مهمة وهي أَنَّ " العاملَ " من المُكثرينَ مع حِفاظِه على لغتِه الشعريَّةِ من الابتذالِ ، لكن بالرغمِ من خطورةِ الرأي لم يكن هناك أَيّ تأكيدٍ لما طرحه النَّاقِدَانِ وَلا تسويغٍ أَيضَاً ، فضلاً عن ذلكَ يُضيفُ " علي الحليّ " قولَه : ( إِنَّ مفرداتِه الشعريَّة لم تتميَّز بالاتساعِ اللغويّ والثراءِ اللفظيّ ، وَأَنَّ خريطةَ كلماتِه المتداولة ظلتْ في نطاقِ مساحتِهَا دونما تنوع أَو إبحار متوزع في آفاقِ الرؤى الجديدة المستحدثة لكنَّه مع كُلِّ ذلكَ بقي ملتزماً بمفرداتِ قاموسه الرومانسيّ الجميل )[2] ، وَطالما أَنَّ لدى الشَّاعِرِ نقصاً بالمعجمِ الشعريِّ فلا بُدَّ من وجودِ سماتٍ معينةٍ تَسدُّ النقص وترفعُ من قيمةِ نتاجه ، ولكن لم تتطرقِ الدراستانِ إلى مثلِ تلك السماتِ ، اللهم إشارة الدراسة الأُولى ( كانتْ حياتُه اليوميّة هي الشعر مقطَّراً في تصوراتٍ ، ورؤى ، وصور تعبيريّة ، وأَنَّ الشعرَ هو المواصلة لتلك الحياة التي كان يمتدُّ فيها أَحلاماً ورؤى [ ... ] وكان شعرُه قائماً على قيمِ الحياةِ الفعليَّةِ )[3] ، فالقربُ من الحياةِ اليوميّة يعطي الإبدَاع شيئاً من التعويضِ عن المفرداتِ غيرِ المألوفةِ أَو عن وفرتها في النَّصِّ الإبدَاعيِّ ، لذا يرى النَّاقِدُ أَنَّ اللغةَ تُمثِّلُ تجربته الإبدَاعيّة[4] ، لكن هذا لا يُدرِجُ الشَّاعِرَ ضمنَ الواقعيينَ ، إِذْ يصرحُ النَّاقِدَانِ بِأَنَّه : ( لم ينخرطْ شعرُه ضمن المدرسة الواقعية )[5] فضلاً عن أَنَّه ( لم يكتبْ [ ... ] شعراً واقعياً خالصاً )[6] ، عندئذٍ

[1] – تضاريس الحلم المهاجر : علي الحلي ، مجلة الأَقلام ، ع ٤ ، ٢٠٠٠ م : ٤٦ ؛ وينظر : رشدي العامل صورة من قريب : ٤٠ .
[2] – تضاريس الحلم المهاجر : ٤٦ ؛ وينظر : رشدي العامل صورة من قريب : ٤١ .
[3] – رشدي العامل صورة من قريب : ٤١ .
[4] – ينظر : رشدي العامل صورة من قريب : ٤١ .
[5] – تضاريس الحلم المهاجر : ٤٥ .
[6] – رشدي العامل صورة من قريب : ٤١ .

يصيبُ القارئَ شططٌ ، كي يوافقَ بينَ أَنَّ شعرَ " العاملِ " ليس واقعياً فِي حين أَنَّه يمثّلُ حياته ومعاناته ورؤاه .

تطالعُ القارئَ عبارةٌ وهي ( إِنَّ شعرَ رشدي العامل لم ينل من اهتمامات النقد المعاصر .. القدر الأَدنى الذي كان يستحقه ، بل راح النقاد والمحسوبون عليهم يتجاهلونه عن عمدٍ أَو بدونه .. فِي الوقتِ الذي كان بعضهم يكرس جهوده وبصورةٍ اجترارية لحسابِ أَسماء ليست أرقى منه منزلة شعريّة ، أَو لا تداني شعره على أَقلِّ اعتبار )[1] ، هذا كلامٌ عامٌ يشملُ كُلَّ النقادِ ، أَضف إِليه أَن بمقدورِ أَي شخصٍ أَن يطلقَه على أَيِّ شاعرٍ شاءَ ، ومن ثَمَّ فهو كلامٌ اعتباطي تهزّه أَدنى الشكوك والاعتراضات ، وهذه العبارةُ تؤكدُ القولَ بِأَنَّ ( العلاقةَ بينَ النَّاقِدِ الانطباعيِّ والعملِ الأَدبيِّ علاقةٌ وجدانيَّةٌ أَساساً )[2] ، فالتعاطفُ – فِي العبارة – بائنٌ ولا جدالَ فِي ذلكَ ، فالحقيقة أَنَّ شعره قد أخذ حظّاً من الدراسةِ ولاسيما دراسة ماجستير وعدد خاص من مجلة الأقلام[3] .

يصفُ النَّاقِدُ ديوانه الأَول بقولِه : منه ( انطلقت إِلى عالم الشعر العربيّ المعاصر البشارة التي تحمل بِكُلِّ جدارة وحيوية ميلاد شاعرٍ رومانسيّ مبدعٍ جديدٍ [ ... ] ثم سار على هدي هذا الخط المتفرد حَتَّى رحيله الأَبدي )[4] ، هذه الفقرة مهما دُقِقَ النظرُ فيها لا تخرج بدلالةٍ محددةٍ ، فما فما هو الخط المتفرد ؟ هل هو الرومانسية ؟ فَإِن كانت الرومانسيّة فكيف تكون تفرداً ؟ وَإِن كانت تعني الإِبدَاع ، فما هو الإِبدَاع الجديد الذي جاء به الشَّاعِرُ ؟ لذا يحقُّ القولُ إِنَّها عبارة انطباعيّة تأثريّة عابرة ، تعبر عن ذات النَّاقِدِ فقط ؛ وهي بحاجةٍ إِلى توضيحٍ أَكثر .

من القضايا الانطباعيّة أَيضَاً قرب اللغة النقديّة من اللغةِ الشعريّة ، واتسامها بالغموضِ الذي يحتاج توضيحاً وأَمثلةً وأَدلةً ، ومن ذلك ( كان الشعرُ عنده موضوعاً والقصيدة عاصفةً .. ومن أَعماقِ موضوعه هذا كان يخرجُ إِلينا ، دائماً ، مؤتزراً بالعاصفةِ )[5] ، فمن غموضها : ما

---

[1] – تضاريس الحلم المهاجر : ٤٥ – ٤٦ .

[2] – المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين : ٤١٥ .

[3] – الرسالة كانت للباحث " د . صدام فهد الأسدي " سنة ١٩٩٦ م ، وملف خاص عن الشَّاعِرِ فِي العدد " ١ – ٢ " من سنة ١٩٩٣ م .

[4] – تضاريس الحلم المهاجر : ٤٥ .

[5] – رشدي العامل صورة من قريب : ٤٠ .

تعني " العاصفة " ؟ ، وما يعني بـ " الشعر موضوعاً " ؟ ، وكما تتضحُ اللغة الشعرية في قوله : " مؤتزراً بالعاصفة " أَي يخرج بالقصيدةِ أَشبه بالعاصفةِ التي تهز الوجدان ، لكن هنا ثمة تداخل بينَ الشعر والقصيدة ، فالقصيدة هي عاصفة والشعر موضوع وهو يخرج من الموضوع مؤتزراً عاصفة .

الشَّاعِرُ كان رومانسيّاً بحسب رأي النَّاقِدَينِ ، فيقول " الحليّ " : ( كنتُ أَميلُ إلى تلمسِ نكهةً رومانسيّةً خاصة في شعره ، تمنحه سمات بعض الخصوصية الملموسة )[١] ، وَلعلَّ سائلاً يسألُ ما هي الخصوصية الرومانسيّة التي تميز بِهَا شعرُ " العامل " عن غيره ؟ رُبَّمَا الإجابة هي ( تتبعُ خصوصيته الشعريّة – خصوصية رومانسيّته التي عُرِفَ بِهَا التطابق مع ذاته ، فضلاً عن استلهامِ مصادر الحياة واندماج دلالاتها التاريخيّة مع رؤاه الذاتيّة )[٢] ، فَكانتِ الرومانسيَّةُ هي خصوصيته ، على الرغم من وجود شعراء كان كُلّ نتاجهم عبارة عن قصيدةٍ رومانسيّةٍ واحدةٍ[٣] ، لكن خصوصية رومانسيّة " العامل " تكمنُ فِي اندماجِها مع الواقع الذي عاشه الشَّاعِرُ .

المقالتانِ لا يخفى على أَيِّ قارئِ الانطباع والتأثر الكبير الذي تركه الشَّاعِرُ فِي نفسيةِ الكاتبينِ ، إذْ كان سببُ كتابتهما هو ذكرى رحيل الشَّاعِرِ ، هذا من جانب ، ومن جانبٍ آخر أن المقالة الأولى لم تحملْ اسماً بل كان فِي نهايتها رمزٌ أشبه بالتوقيع ( م ... ) ولا يَعرفُ القارئُ ما يُقصدُ بهذا الرمز ؟ وما الأَسبابُ الكامنة وراءه ؟ .

خلت المقالتانِ من أَمثلةٍ تطبيقيّة توضح الأَحكام التي تضمنتمها ، وعليه فكانت الأَحكام عامة تخصُّ شعرَه كُلَّه ، وهذه الأَحكامُ انطباعية تأثرية مفتقرةٌ إلى أَدلة تستند إليها شأنها شأن أَحكام النقد الانطباعيّ .

---

[١] – تضاريس الحلم المهاجر : ٤٦ ؛ وينظر : رشدي العامل صورة من قريب : ٤١ .

[٢] – رشدي العامل صورة من قريب : ٤١ .

[٣] – على سبيل المثال إبراهيم ناجي .

## المبحث الثاني

## الاتجاه التكامليّ

النَّصّ الأَدبيّ والظاهرة اللغويَّة بصفة عامة أَشبه بالمكعبِ من حيث زوايا النظر إليهما ، فَكُلُّ زاويـةٍ عندَما يُسلطُ عليها الضوءُ يُكشَفُ جانبٌ منها ، فِي حين تغمرُ الظـلالُ الجوانبَ الأُخرى ، وَأَصبحَ هذا سبباً لتقليبِ واختلافِ وجهاتِ النظرِ وتعدد مناطق الرؤية للنَّصِّ الواحد عندَ دراسته وتحليله . وقد جاءَ الاتجاهُ التكامليُّ لـ( يتناول العمل الأدبيّ من جميع زواياه ، ويتناول صاحبه كذلك بجانب تناوله للبيئةِ والتاريخِ ، وإنَّه لا يغفل القيم الفَنِّيّة الخالصة ولا يغرقها في غمارِ البحوث التاريخيّة أو الدراسات النفسيّة ، وإنَّه يجعلنا نعيش في جوّ الأدب الخاص دون أن ننسى مع هذا أنّه أحد مظاهر النشاط النفسيّ وأحد مظاهر المجتمع التاريخيَّة – إلى حدٍّ كبير أو صغير )[1] ، وإنَّ اختلافَ وجهاتِ النظرِ فِي قراءةِ النصوصِ يتيحُ للقارئِ معرفةً أَوسع ، وَفهماً أَعمق ، دونَ إغفالٍ لشيءٍ بتعددِها بنظرةٍ شموليَّةٍ عامةٍ ؛ لِأَنَّ لغةَ الأَدبِ ( تَأتي مكتظة بالدلالاتِ ، تحملُ فِيهَا الكلمةُ طبقاتٍ من المعنى ، ومن ثَمَّ تتعدَّدُ قراءاتُ النَّصِّ الأَدبيِّ وتأويلاتُه ، دونَ أَن تستأثر قراءةٌ وحدها بنعتِ الصحةِ أَو تكونَ نهائيةً فِي تفسيرِهَا النَّصّ )[2] ، لذا هناك من يؤمنُ بِأَنَّ النَّصَّ لا يمكنُ دراسته من زاوية واحدة ، بل ينبغي دراسته من جوانب عدّة ؛ لِأَنَّ ( كُلَّ الأَعمالِ الأَدبيَّةِ العظيمةِ وكُلّ الروائعِ فِي الأَثرِ الأَدبيِّ العظيمِ وكُلّ الأَدبِ الجاد – كُلّ هذهِ ذات مستوياتٍ متعددةٍ ، ولذلكَ يجب أَن يكونَ لدينا نقد متعدد المستويات ليستطيع معالجتها )[3] ، إِذْ النَّصُّ الأَدبيُّ ( وعاءٌ جَمَالِيٌّ فكريٌّ ، وكما يُبْحَثُ فِيه عن المتعةِ وَالفَنِّيّةِ والتشكيلِ الباهرِ ، يُبْحَثُ فِيه كذلكَ عن الفائدةِ والهدفِ

[1] – النقد الأَدبيّ أُصوله ومناهجه : ٢٥٦ .

[2] – حداثة النَّصِّ الشعري فِي المملكة العربية السعودية : ٢٥ .

[3] – النقد الأَدبيّ ومدارسه الحديثة : ٢ / ٢٦٠ .

والوظيفةِ )[1] ، أَي يُعنى النقدُ بالمضمونِ إِلى جانبِ اهتمامه بالشكلِ والقضايا الفَنِّيّة ، ومن ثَمَّ فعلى النَّاقِدِ أَنْ يدرسَ كُلَّ الجوانبِ والسماتِ الأَكثرِ حضوراً وبروزاً فِي النَّصِّ ، فمثلاً تشيرُ دراستُه النقديَّةُ إِلى قضايا تاريخيّة واجتماعيّة لها علاقة وطيدة بِالنَّصِّ ، وتحلل – أَيضَاً – السمات الأُسلُوبيَّة والفَنِّيّة ، وغيرها من القضايا الجَمَالِيَّةِ ذات الحضور فِي بنيةِ النَّصِّ التي لا يمكنُ تغافلها .

يوضحُ الدكتور " نعيم اليافي " مفاتيح هذا الاتجاه بقولِه : إِنَّ للاتجاهِ التكامليِّ مفاتيح عديدة منها : الانفتاحيّة والموسوعيّة والانتقائيّة والتركيبيّة : الانفتاحيّة تعني ضربينِ من الانفتاحِ ، انفتاح النصّ على قبولِ الإجراء النقديّ ، وانفتاح النَّاقِد لقبولِ مختلف التقنيات النقديّة دون رفضٍ لأَيٍّ منها ، والموسوعيَّة هي المظهرُ الخلاق للتكامليَّةِ أو التعدديَّة ، ومن دونها ليس لهما معنى ، أما الانتقائيَّة فهي ضريبة الموسوعيَّة والانفتاحيَّة معاً إذا قدر للكلمةِ أنْ تحملَ دلالة إيجابيَّة ؛ لأنّه لا يمكنُ في إطارِ المعرفة الشاملة وضمن الإمكانات أو الأَوضاع المقيدة والمحددة إلا أنْ يُؤْثِرَ الناقدُ ويفضلَ من الإطارِ العامِ الشاملِ ؛ وذلك بقيامه بعمليةِ اصطفاء وانتقاء للأصلحِ والأسلم والأَنسب مع العملِ الأَدبيِّ ، وَتُعدُّ مقولة التركيب أهمّ مقولات هذا الاتجاه ، وتعني صهر العناصر والتقنيات النقديَّة أو تذويبها لإنتاجِ حالة جديدة مُنبثقة عن تلكَ العناصر[2] .

يبدو أَنَّ النَّاقِدَ التكامليّ لا يحدِّدُ مُسبقاً مَا سيُدرسُ فِي النَّصِّ ، إِذْ المحاورُ التي تُدرسُ متنوعة ومختلفة باختلافِ النَّصوصِ والنقادِ أَنفسهم : أَي يدخلُ النَّاقِدُ النَّصَّ وليسَ لديه آليةٌ جاهزةٌ تُطبَّقُ على النَّصِّ ، فَـ( لم يَعدّ النَّاقِدُ يكتفي بالتهامِ الآثارِ الأَدبيّةِ وتوجيه القرار إِلى هذه الأَكلةِ الشهيةِ بل إِنَّه يخضعها لدراسةٍ دقيقةٍ وتحرياتٍ من كُلِّ نوعٍ وذلكَ لِأَنَّه تَقَوَّى

---

[1] – من قضايا الأَدب الإسلاميّ : ١٤٧ .

[2] – ينظر : النقد التكاملي حوار الأسئلة والأجوبة ـ د. نعيم اليافي ، مجلة الموقف الأَدبيّ ، العدد ٢٧٣-٢٧٤-٢٧٥ ، ١٩٩٤ م : نسخة الكترونية ؛ وإشكاليَّة المنهج فِي النقد العربيّ : ١١ ؛ والتحليل السيمّائيّ للخطاب الشعريّ : ٨ ، ١٤ .

بالمساعداتِ التي تقدمُها له مختلفُ علومِ الإنسانِ " التاريخ ، علم النفس ، التحليل النفسيّ ، علم الاجتماع ، اللسانيات )[1] وغيرها من العلوم الأُخرى التي يستعينُ بِهَا النَّاقِدُ من أَجل إدراكٍ أَشمل للظاهرةِ الإبدَاعيّةِ .

يجمعُ النَّاقِدُ التكامليُّ بينَ اتجاهاتٍ عدَّةٍ فِي دراستِه ، ويستعينُ بِآلياتٍ متنوعةٍ وَرُبَّمَا تكونُ مختلفةً ، فهو يستمدُّ ( طريقته المتكاملة كُلّهَا على مدى ما تبلغه الطرق النقديَّة الحديثة كُلّ على حدّتِهَا ، فيؤدي فِي الأَثرِ الأَدبيِّ كُلّ ما يمكنُ تأديته )[2] ، لكن هذا التكامل ( لا يتمُّ بطرحِ كُلّ العناصرِ الجيدة في قدر واحدة وخلطها جميعاً معاً كيفما اتفق ولكنَّه عمل يشبه البناء على أن يتمَّ حسب خطة منظمة ذات أساس أو هيكلٍ مرسوم )[3] ، وهذا يجعلُ من العملِ النقديِّ يبحثُ عن التكاملِ ، وَيسعى فِي الوصولِ إليه ، دونَ أَي إهمالٍ لما يقولُه أَو يطرحه النَّصُّ من قضايا ، وذلكَ فِي محاولةٍ لتحقيقِ رؤيةٍ تكامليَّةٍ للنَّصِّ المدروسِ ، ويرى الدكتور " محمد خرماش " بـ( أَنَّ كثيراً من الدراساتِ قد تجمعُ بين أَكثر من توجه أَو أَكثر من مفهومٍ فِي العمليةِ النقديَّةِ وهو ما يسوغُ الحديث عن المنهج التكامليّ )[4] ، إِذْ على ما يبدو من قوله إنَّ هذا الاتجاه غير موجود ، وَإِنَّمَا الجمعُ يُسوغُ الحديثَ عنه ، وعليه يبدو أَنَّ الجمعَ بينَ أَكثر من توجهٍ نقديٍّ هو محاولة للوصولِ إلى عمليَّةٍ نقديَّةٍ مُتكاملةٍ .

النَّصُّ الأَدبيُّ بصورةٍ عامةٍ ( يتضمنُ دلالاتٍ ورموزاً متعددةً يجبُ التركيز عليها ، وإبرازُهَا لنعمق فهمنا للأَثرِ الأَدبيِّ )[5] ، وهنا يتضحُ أَنَّ على النَّاقِدِ عدم إغفالِ أَي شيءٍ فِي دراسته النَّصّ ؛ وذلك بعدمِ الاقتصارِ على جانبٍ واحدٍ فِي عملِهِ النقديِّ ، أَضف إلى ذلكَ أَنَّ النَّصَّ له أَثرٌ فِي توجيهِ النَّاقِدِ إلى بعضِ القضايا التي يطرحُهَا ، وعندَ ذلكَ يكونُ الفهمُ أَدقّ

---

[1] – النقد الأَدبيّ : روجيه فايول ، ضمن كتاب : الأدب والأَنواع الأَدبيّة : ٨٢ .

[2] – النقد الأَدبيّ ومدارسه الحديثة : ٢ / ٢٥١ .

[3] – المصدر نفسه : ٢ / ٢٤٨ .

[4] – اتجاهات النقد الأَدبيّ الحديث فِي الأردن : د . محمد خرماش ، الشبكة العنكبوتية للمعلومات الدولية .

[5] – مدخل إلى مناهج النقد الأَدبيّ المعاصر : ١٥ .

وأَبعدَ نظراً . وطالما هناك أُسس جَمَاليَّة وقضايا تاريخيَّة ( يفرضُهَا على النَّاقِدِ كُلُّ عملٍ أَدَبِيٍّ على حِدَة )[1] ، فَكُلُّ عملٍ يتطلبُ من النَّاقِدِ آلياتٍ تلائمُه ، وتتوافقُ مع ما يعرضُه من قضايا فكريّة أَو سماتٍ جَمَالِيَّةٍ فَنِّيّةٍ ، فَإِنْ كانَ النَّصُّ مُعتمداً فِي بنائِه على الأُسطورةِ فيستعينُ النَّاقِدُ بالاتجاهِ الأُسطوريِّ ، وَإِن كانَ قد طرحَ قضايا تاريخيَّة أَو اجتماعيَّة أَو صوّر حالاتٍ نفسيَّةٍ فلا مناص من الاتجاهِ الذي يُعنى بتلك القضايا ، وهكذا فالنصُّ له يدٌ طولى فِي توجيه العمليةِ النقديَّة وَفِي تحدّيدِ الآلياتِ التي يستعينُ بِهَا النقادُ والدارسونَ فِي عملِهم .

يعرضُ الدكتور " حسين عبود الهلاليّ " خلاصةَ هذا الاتجاه بقولِه : إنَّ هذا الاتجاهَ يرتكزُ على رؤيةٍ يَعتمدُ محورها على ( العلاقاتِ التي تربطُ النَّصّ الأَدبيّ ببعضها ، والعلاقات التي تربط هذا النَّصّ بمبدعه وبيئته وعصره ومتلقيه والتراث الأَدبيّ الذي ينتمي إليه وتراث مبدعه ، وهي تلحظ أَوجه التأثر والتأثير بين ذلك كله ، والتفرد الذي انماز به العمل عن غيره ممَّا ينتمي إلى نوعه أَو الأَنواع الأَدبيّة الأخرى ، ناهيك عن الخصائص التي تجعله ليس صورة فوتوغرافية لمنشئه أَو بيئته على الرغمِ من العلاقة بينهما [ ... ويضيف بِأَنَّ هذا العملَ النقديّ ] ينمازُ بالشمولِ والعمقِ والطريقة الجدلية التي يُعَالِجُ بِهَا الأَثر الأَدبيّ )[2] ، ومن ثَمَّ يتبيّنُ مدى الشموليَّةِ التي يحيطُ بِهَا العملُ النقديُّ ، فلا يتركُ شيئاً إلا ووقفَ عنده ، ودون هذه الشموليَّة لا يمكنُ تسمية العمل النقديّ بالتكامليِّ .

الاتجاهُ التكامليُّ لم تكن له وجهةٌ واحدةٌ فِي دراستِه النصوص ، فهو يجمع بينَ آلياتٍ نقديَّةٍ مختلفةٍ ، وَرُبَّمَا متناقضة ، محاولاً أَنْ ( يجعلَهَا تتآزر وتتضافرَ على تناولِ النَّصِّ الأَدبيِّ من جميعِ جوانبِه بالاستفادةِ من المدارسِ الأَدبيّةِ والنقديَّةِ المختلفةِ )[3] ، لذا فلم تُحدّد هذه الاتجاهات التي تتعاضدُ مع بعضِهَا مُكوّنة إياه ، وَإِنَّمَا تُركَ الأَمرُ إِلى النَّصِّ وما يلائمُه وَإِلى

[1] – قضايا معاصرة فِي الأَدب والنقد : ١٠٢ .

[2] – المناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث عرض نظري ونماذج تطبيقية : ٣٩٠ .

[3] –الشعر العراقي الحديث ١٩٤٥– ١٩٨٠فِي معايير النقد الأَكاديميّ العربيّ : ١١٨؛وينظر: التحليل السيمّائيّ للخطاب الشعريّ :٨ – ٩ .

النَّاقِدِ وثقافتِه النقدِيَّةِ ، فقد تكونُ من بين ما يستعينُ به بعضَ آلياتِ البنيويَّة والتلقي ، أَو آليات من الاتجاهِ التاريخيّ والانطباعيّ وَالفَنِّيّ والنفسيّ ، أَو غيرها ، أَي غياب التحديد للاتجاهاتِ التي سَتُدرسُ في النَّصِّ ، مع تعددِهَا واختلافِهَا .

قد يبدو الاتجاهُ التكامليُّ لبعضِ النقادِ اتجاهاً تلفيقياً وغير محبب ؛ لِأَنَّه لا يعتمد منهجيةً واحدةً منضبطةً ، وقد يبدو للآخرينَ بِأَنَّه أَقرب الاتجاهات النقديَّة إِلى الصواب ، إِن كان ثمة صواب فِي خُطواتِ العملِ النقديِّ ؛ لِأَنَّه لا يتجاهل شيئاً بل يجمع بين أكثر من اتجاه فيأخذُ المحاسن من الاتجاهات المختلفة ، فالإحاطة بالعملِ أَمرٌ ممتعٌ[١] ؛ لِأَنَّه ( يتعاملُ مع النَّصِّ من الداخل ، ويتعاملُ مع الإطار التاريخيّ " السياق " ، ويتعاملُ مع الخصوصية الأَدبيّة للنَّصِّ أَي شعريته ، وهو أَمر شكلي ، وهذه التوجهات مجتمعةً قد تكون قيمة لو فُهمتْ على أَنَّهَا لُحمةٌ واحدة ضمن نسيج كُلِّيّ )[٢] ، وعندَها لا يغفلُ النَّاقِدُ أَمراً مهماً يساعدُه فِي دراسةِ النَّصِّ وفهمه ، وَإِنَّمَا يَلجأُ إِلى كُلِّ ما من شأنِه خدمة النَّصِّ وكشفِ غوامضه وإِيضاحِ دلالاته ، دون تقيده داخل إِطارٍ منهجيٍّ صارمٍ ومحدد ، ولهذا يرى الدكتور **سامي منير عامر** أَنَّ ( النَّاقِدَ عليه أَن يتذرعَ بِكُلِّ ذريعةٍ ممكنةٍ ، فلا يتركُ أَداةً صالحةً ، إِلا استخدمها متشبثاً خاصةً باللغةِ – التي هي عمادُ أَي إِبداعٍ أَدبيٍّ ، فِي تدرجِ حيواتِها من السياقاتِ )[٣] ، فليسَ عيباً الاستعانة بآلياتٍ مختلفةٍ فِي فهمِ النَّصِّ وبيانِ كوامنه .

يتجاوزُ الاتجاهُ التكامليُّ الهفوات التي تقعُ فِيهَا الاتجاهاتُ النقديَّةُ على انفرادِ ، إِذْ يأخذُ من كُلِّ اتجاهٍ ما يتلاءمُ مع النَّصِّ المدروسِ ، ( ولا ضير فِي ذلك ما دامَ المنهجُ المولودُ من أَرحامٍ متعددةٍ [ يهدف إِلى ] الاقتراب من النَّصِّ الأَدبيِّ ، وفكِّ جميع شفراته التي تبدو فِي بعضِ الأَحايينِ مغلقةً فِي وجهِ القراءةِ الواحدةِ )[٤] ؛ وذلك لعجزِ الاتجاه الواحدِ عن كشفِ كُلِّ

---

[١] – ينظر : وظيفة النَّاقِدِ الأَدبيِّ بينَ القديمِ والجديد : ٨ .

[٢] – اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث : ١٤١ .

[٣] – وظيفة النَّاقِدِ الأَدبيِّ بينَ القديمِ والجديد : ٨ .

[٤] – الخطاب النقدي حول السَّيَّاب : ٢٨٦ .

ما فِي النَّصِّ من جماليَّاتٍ وخفايا ، فَكُلُّ اتجاهٍ إِن أَضاءَ جوانبَ من النَّصِّ فَإِنَّه يَترِكُ أُخرى مظلمةً[1] ، تحتاجُ إِلى آليةٍ أُخرى لتكشفهَا وتبيّن دلالتها ، وتقربها للمُتَلَقِّي .

يرى الدكتورُ " **مرشد الزبيدي** " الاتجاهَ التكامليَّ بِأَنَّه جمعٌ ( لِكُلِّ المناهج النقديّة النَّصِّيّة منها والسياقيّة ، وهذا الجمع المبدع نزعة مثالية نظريَّة يصعبُ تحققها ؛ لأَنَّهَا تحتاجُ إِلى قدراتٍ معرفيَّةٍ فذَّة وَإِلى جهدٍ دؤوبٍ يكرسُ له النَّاقِدُ حياته )[2] كُلَّهَا ، فَالجمعُ بين الاتجاهاتِ فِي تحليلِ ودراسةِ نَصٍّ ما ، يكادُ يكونُ إِلى الاستحالة أَقربُ كما أَشارَ الدكتورُ ، ولكنَّ سببَ ذلكَ هو تباعد بعض الاتجاهاتِ عن بعضِها الآخر فضلاً عن تناقضها وتنافرِها : أَي الاتجاهات نفسها يرفضُ بعضُها بعضاً ؛ لِأَنَّ ( القراءةَ السياقيَّةَ كانت تجعلُ من حياةِ المؤلفِ وسيرتِه شرطاً أَساسياً لتحليلِ النَّصِّ ، وعاملاً مساعداً على تفسيرِ إِبداعاتِه )[3] ، أَما القراءةُ النَّصِّيّةُ فَإِنَّهَا ( اختارتْ مقولةَ الداخلِ بوصفِهَا أَداةً إِجرائيةً لمقاربةِ نسق النَّصِّ الذي لا يُعيرُ اهتماماً كبيراً لأَفكارِ المؤلفِ ومشاعرِه وَعواطفِه ، ولا لمحيطِه الخارجيِّ الذي يتضمنُ الإِحالةَ إِلى أَشياءِ العالمِ ، وَمَا يتصلُ به من مُتصوراتٍ أُخرى )[4] ، لذا على ما يبدو لا يمكنُ اجتماعها – بِكُلِّ آلياتِهَا وإِجراءاتِهَا – فِي عملٍ نقديٍّ واحدٍ ، فمثلاً البنيويَّة تقولُ بموتِ المؤلف والاتجاه التاريخيّ يركزُ بشكلٍ رئيسٍ على حياة المؤلفِ ، وعليه فليس من المعقول أَن يجتمعَ المتناقضانِ فِي آنٍ واحدٍ ، وَإِنْ افترضنا جدلاً أَنَّ النَّاقِدَ تمكنَ من فهمِ وإِدراكِ آلياتِ الاتجاهاتِ كُلِّها على سبيلِ الافتراض والتمثيل ، وَعليه فَإِنَّ هذا الاتجاه يجمعُ بينَ آلياتٍ وإِجراءاتٍ متنوعةٍ من اتجاهاتٍ مختلفةٍ ، ولا يَجمعُ الاتجاهاتِ جميعها بِكُلِّ إِجراءاتِها فِي بوتقتِه النقديَّة .

---

[1] – ينظر : تحليل الخطاب الشعري ( استرتيجية التناص ) : ٧ ؛ ومداخل فِي النقد الأَدبيّ : ٩٧ .

[2] – اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق : ١٦٣ .

[3] – القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة : ١٩٨ ؛ وينظر : النقد الفَنِّيّ دراسة جَمَالِيَّة وفنية : ٦٦٧ ؛ وينظر : إِشكاليَّة المنهج فِي النقد العربيّ : د . محمود طرشونة ، الأَقلام ، ع ٤ ، ١٩٩٩ م : ٧ – ٨ .

[4] – القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة : ٤٠٤ ؛ وينظر : إِشكاليَّة المنهج فِي النقد العربيّ : ٧ .

الجمعُ بينَ عدَّةِ مناهجِ يؤدي إلى ( أَحكامٍ أَصدق وَآراءٍ أَشمل فِي الحكمِ على الأَدبِ والشعرِ والآثارِ والنصوصِ المختلفةِ ، وفهمِ الخصائص والمميزاتِ والسماتِ لِكُلِّ أَديبٍ وشاعرٍ ، والعوامل المؤثرة فِي الأَدب [...] وبذلكَ ننتقلُ إلى مرحلةٍ جديدةٍ فِي النقدِ ، قد تصلُ بنا إلى النضجِ الفَنِّيِّ الكاملِ وَإِلى نهضةٍ أَدبيَّةٍ شاملةٍ ، وإِلى ازدهارٍ فِي نقدِنَا المعاصرِ )[1] ؛ وذلكَ بفضلِ ما يتيحُه هذا الجمعُ من كشفِ أَكثر زوايا النَّصِّ ، وفهمٍ بعيدٍ بسببب عدم أُحادية النظرةِ ، إِذْ كُلُّ اتجاهٍ يُعضدُ الاتجاهَ الآخر ويسدُّ أَحدهما نقص الاتجاه الآخر .

أَخيراً يبقى الاتجاه التكامليّ هو الأكثر مرونة والأَكثر رواجاً للمُتَلَقّي فِي تَقبله للنصوصِ النقديَّةِ ؛ لِأَنَّه ذو إِحاطةٍ أَوسع بِالنَّصِّ ، ممَّا يؤدي إِلى شمولِ مزايا النَّصِّ كُلِّها بالدراسةِ والتحليلِ . لكنّه لا ثبات له إِذْ إِنَّه يدرس بلا خارطة معينة أَو ثابتة ، أَي بلا آلياتٍ محددة سلفاً تطبقُ على كُلِّ النصوصِ ، كما فِي الاتجاهاتِ الأُخرى ، فمن التاريخ إِلى الأسطورة ثم إِلى الأُسلُوبِ ، وهكذا يتنقلُ النَّاقِدُ بحسب ما يراه مناسباً دون وازع مُقيدٍ لحريته : أَي فِي هذا الاتجاهِ ( نوع من الحرَّيَّةِ المنهجيّةِ التي تمكن من التصرفِ والتعديلِ )[2] ، وإِنَّ هذا الأخذ من الاتجاهات الأُخرى يُعدُّ عملاً أَكثر نضجاً ؛ لِأَنَّ ( القراءة ذات المستوى الواحد أَو وحيدة الجانب تُعدّ عملاً مبسطاً مخلاً بطبيعةِ النَّصِّ الذي يتطلب قراءة لمستوياته المختلفة . فعن طريق هذه القراءة نتحاشى التورط فِي مأزق النظر إِلى النَّصِّ من خلال بُعْدٍ أَو مستوى واحدٍ )[3] ، ومن ثَمَّ فَالفهمُ الصحيحُ للظاهرةِ الأَدبيّةِ يكونُ معتمداً على أَكثرِ من معيارٍ أَو آليةٍ ، فيستوحي النَّاقِدُ ما يراه مناسباً للنَّصِّ من الاتجاهاتِ المختلفةِ ، وهناكَ من يرى أَنَّه لا بُدَّ لهذا الفهمِ الصحيحِ أَن لا يخلو من إِيضاحِ بعض الزوايا اللغويَّة والفَنِّيّة وَحَتَّى النفسيَّة فِي محاولةِ

---

[1] – مدارس النقد الأَدبيّ الحديث : ١٩ ؛ وينظر : الإبلاغ الشعريّ المحكم قراءة فِي شعر محمود البريكان : ٧ ؛ التحليل السيمّائيّ للخطاب الشعريّ : ٨ .

[2] – إِشكاليَّة المنهج فِي النقد العربيّ : ١١ .

[3] – مدخل إِلى مناهج النقد الأَدبيّ المعاصر : ٦٢ .

فكِّ العُقد المُبهمة التي ينطوي عليها النَّصُّ[١] ، يُلاحظُ أَنَّ هناكَ تأكيداً على التكاملِ فِي الدراسةِ الأَدبيّةِ والنقديَّةِ ، وقد تُرِكَ أَمر هذا التكاملِ وآلياته إِلى النقادِ والدارسينَ أَنفسهم ، فهم من يحدّدُونَ ما يلائمُ النَّصَّ ويكشفُ عن بعضِ مغاليقِه فيأتونَ به .

وكانت من الدراسات التي اتخذت من الاتجاه التكامليّ رؤيةً نقديّةً لها[٢] :

**الصورة الفَنِّيّة فِي شعرِ بدر شاكر السَّيَّاب لـ" د . إبراهيم جنداري "**

يبدأُ النَّاقِدُ بمقدمةٍ طويلةٍ عن الصورةِ الفَنِّيّةِ بيَّنَ فِيهَا اهتمام الشعراء بِهَا فِي نتاجِهم ، وتحدثَ أَيضَاً عنها بصورةٍ عامةٍ ، من غيرِ تحديد ، فقد زخرتْ الدواوينُ بِهَا منذُ أَمدٍّ بعيدٍ ، فكأَنَّ الشَّاعِرَ ينحتُ تمثالاً لا يكتبُ قصيدةً لِشدَّةِ ولعه بالتصويرِ . وَإِنَّ الشَّاعِرَ الحديثَ على الرغمِ من تتابعِ الصورِ فِي بنيةِ نَصِّه إِلَّا أَنَّه كانَ مهتماً بترابطِهَا وتناسقِهَا مع بعضِهَا ، وَرُبَّمَا أَصابَ هذا التدفقُ بعضَ القصائدِ بالترهلِ وعدمِ الانسجامِ ، بسببِ عجزه عن نقلِ بعضِ سماتِ الواقعِ . وَالصورةُ قد تفيدُ فِي التماسكِ الفَنِّيِّ للقصيدةِ ، لكنَّهَا فِي الوقتِ نفسِه تدفعُ بالقصيدةِ نحو الاتساعِ الزائدِ ، وعندَها تغيبُ رؤيةُ المبدعِ فِي تدافعِ الصورِ وتداخلِهَا[٣] .

قد تَفقدُ القصائدُ العظيمةُ شيئاً من عظمتِهَا عندَ البحثِ عن الصورِ فِيهَا ؛ لِأَنَّ القصيدةَ ليستْ صورةً فحسب ، وَإِنَّمَا هي رؤيةٌ فكريَّةٌ وبنائيَّةٌ متضمنةٌ فلسفة مُبدعِهَا وتحتضنُ نفسيته ، وَتَعكسُ عالمَه الروحيّ والماديّ . إنَّ الصورةَ تنمو بداخلِ الشَّاعِرِ مع النَّصِّ ، إِذْ لا توجدُ

---

[١] – ينظر : تأويلات وتفكيكات : ٣١ .

[٢] – منها على سبيل المثال : الحداثة العربية فِي شعر أمل دنقل : د . سيد البحراوي ، ع ٧ – ٨ – ٩ ، ١٩٩٥ م ؛ و المنطقة الأصلية بين المؤلف والنصّ : طراد الكبيسي ، ع ٨ – ١٠ ، ١٩٩٦ م ؛ و ظاهرة المكان فِي شعرِ مصطفى وهبي التل " عرار " البنية والدلالة : أَحمد المصلح ، ع ١١ – ١٢ ، ١٩٩٦ م ؛ والتصوف فِي شعرِ حميد سعيد : د . محمد راضي جعفر ، ع ٢ ، ٢٠٠٠ م ؛ والقتلى الجميلون وسلطة الطبيعة : حميد حسن جعفر ، ع ٤ – ٥ ، ٢٠٠٤ م ؛ والتداخل النصّيّ بين السياب ومالك بن الريب : د . حسن جبار شمسي ، ع ٤ ، ٢٠٠٨ م ؛ ولغة التراث وبناء الشعر المعاصر : جاسم محمد جسام ، ع ٤ ، ٢٠٠٩ م .

[٣] – ينظر : الصورة الفَنِّيّة فِي شعرِ بدر شاكر السَّيَّاب : د . إِبراهيم جنداري ، مجلة الأَقلام ، ع ٦ ، ١٩٩٠ م : ٩١ – ٩٣ .

صورةٌ جاهزةٌ يمكنُ إدخالها فِي بنيةِ القصيدةِ ، بل تخضعُ لطبيعةِ الشعورِ الكامنِ فِي نفسِ المبدعِ ، وعليه فلا تأتي مصادفةً أَو بصورةٍ اعتباطية ، وما النَّصُّ الشعريُّ إلَّا محتوٍ على الرؤيةِ والصورةِ ممتزجينِ ببعضِهما[1] .

تخلو المقدمةُ النظريّةُ التي جاءَتْ بِهَا الدراسةُ من التحديدِ ، كما أَنَّهَا افتقدت إلى أَمثلةٍ تطبيقيَّةٍ أَو إشاراتٍ إلى نصوصٍ معينةٍ على ما طرحَتْه من قضايا ، وما جاءتْ به لا يعدو أَنْ يكونَ كلاماً نظرياً عاماً – قريباً من الانطباعِ – غير محدد بشاعرٍ ولا ببيئةٍ خاصةٍ ، وَلم يَقمْ على دليلٍ تطبيقي ، ويمكنُ إطلاقه على كثيرٍ من الشعراءِ فِي أَحقابٍ مختلفةٍ ، وبالرغمِ من وجودِ أَمثلةٍ كثيرةٍ للصورةِ فِي صفحاتِ الشعرِ العربيِّ لمن يبحثُ عنهَا ، إلَّا أَنَّ الدراسةَ لم تُخصص حديثها بحقبةٍ زمنيَّةٍ أَو بشاعرٍ بعينه أَو بمثالٍ محددٍ ، وَإِنَّمَا كانَ الحديثُ شاملاً غير مقيدٍ ، مع وجودِ بعضِ الإشاراتِ إلى القصيدةِ الحديثةِ ، لذا فيمكنُ القول إنَّ هذه المقدمةَ تنظيرٌ للصورةِ الفَنِّيّةِ بصفةٍ عامةٍ ، وقد جُعِلَتْ بدايةً للدخولِ إلى عنوانٍ فرعيٍّ وهو : **السَّيَّاب والصورة الفَنِّيّة .**

لا ينكرُ أَحدٌ حركةَ التجديدِ التي طالت الشعرَ العربيَّ فِي الآونةِ الأَخيرةِ ، وهذا التطورُ له أَثره فِي بنيةِ القصيدةِ ولاسيما فِي الصورةِ الشعريَّةِ ، فقد عُني بِهَا كثيراً من لدن الشَّاعِرِ الحديثِ ، حَتَّى سُمي نوعٌ من الشعرِ بـ" قصيدة الصورة " . والشعرُ الحرُّ أَو شعر التفعيلة قد اعتمدَ على الصورةِ اعتماداً كبيراً ، فكانتْ من أَهمِّ سماتِه ( تشكيل الصور المركبة وَالإكثار منها )[2] ، ولما كانَ السَّيَّابُ رائدَه فالأَثرُ الأَكبرُ له فِي بناءِ الصورةِ ، لذا يقولُ النَّاقِدُ ( إنَّ مسيرته الشعريَّة هي مسيرة الشعر العربيّ الحديث ، وإنَّ ملامحَ القصيدةِ الحديثةِ وتطوراتِها والآفاقَ التي استشرفتها مَدِينَةٌ إلى جهودِه وقدراتِه الفذَّةِ على التجديدِ الهادئِ والعميق ، بحيث

---

[1] – ينظر : الصورة الفَنِّيّة فِي شعرِ بدر شاكر السَّيَّاب : ٩١ – ٩٣ .

[2] – فِي الأَدبِ الحديثِ ونقده عرض وتوثيق وتطبيق : ٦٧ .

أَصبحتِ القصيدةُ الحديثةُ بعد مُضي هذه الفترة تشيرُ بشكلٍ أَو بِآخر إِلى أَنَّهَا مازالتْ أَسيرةَ تلكَ التغيراتِ التي أَحدثَهَا السَّيَّابُ مع إِضافاتٍ بسيطةٍ أُخرى ومجالاتٍ جديدةٍ أَقحمتْ نفسها فِيهَا )[١] ، ويبدو من هذهِ العبارةِ أَنَّ النَّاقِدَ " إبراهيم جنداري " مولعٌ بالسَّيَّابِ ، إِذْ جاءت عبارتُه تعوزُها أَدلَّةٌ وأَمثلةٌ تطبيقيةٌ ، مع عدمِ الاختلاف على ما قاله ، فيمكن القول إِنَّ النقدَ جاءَ انطباعيّاً ممّا أعطى حكماً ذوقياً ذاتيّاً ؛ لِأَنَّ من شأن النقدِ الانطباعيِّ إعطاء حكمٍ عامٍ غير محددٍ فِي نَصٍّ بعينه مع خلوه من البرهانِ والدليلِ .

السَّيَّابُ تركَ بصمةً فِي الشعرِ لا يتغافلُها إِلَّا جاحدٌ ، ومن النقادِ من ولع بشاعريته لا يقلُّ فِي ذلكَ عن عددِ الشعراءِ المغرمينَ بشعرِهِ ، فليس " جنداري " الوحيد ممن أُعجبَ بِالإبداعِ السَّيَّابِيِّ ، وَإِنَّمَا يشاركُه كثيرونَ ومنهم النَّاقِد " ماجد السامرائيّ " على سبيل المثالِ الذي يقول : ( إِنَّ السَّيَّابَ هو الشَّاعِرُ العربيُّ الذي وضعَ الأُسسَ الفعليَّةَ للحداثةِ العربيةِ بقصيدتِه لا بتنظيرِه )[٢] ، فبالرغمِ من قبولِ العبارةِ إِلَّا أَنَّهَا تحتاجُ إِلى أَدلةٍ وإِيضاحٍ ، كعبارةِ " جنداري " إِذْ إِنَّهما يشتركانِ فِي شدَّةِ ولعهما بشاعريته العجيبة .

توغلُ الدراسةُ فِي سردِ صفاتِ ما امتازتْ به الصورةُ السَّيَّابيَّةُ ، وأَثرها فِي شعرِه ، فالتعبيرُ بالصورةِ سمةٌ بارزةٌ لديه ، وهو لا يكتفي بصورةٍ واحدةٍ فِي القصيدةِ ، فقد تكونُ القصيدةُ مجموعةً من الصورِ المترابطةِ ، ومع ذلكَ لا يقعُ الشَّاعِرُ فِي مزالق تنافر الصورِ وتشتتِهَا ، ولديه اهتمامٌ كبيرٌ باللونِ فِي تشكيلِ الصورةِ[٣] . ويلجأُ النَّاقِدُ للتاريخِ ليفسرَ سبب حضور اللون الأَحمر فِي صورِه ، ( فاللونُ الأَحمرُ عندَ السَّيَّابِ له دلالاتٌ واضحةٌ [...] إِنَّه لونُ الدم الذي طالما شاهدَه السَّيَّابُ عبرَ سنواتِ مرضه الطويل ، وهو لونُ القصائدِ وَالأَفكارِ

---

[١] – الصورة الفَنِّيّة فِي شعرِ بدر شاكر السَّيَّاب : ٩٣ .
[٢] – نحنُ فِي مأزقٍ ثقافيّ شامل : حوار مع ماجد السامرائي أجراه هاني الخير ، جريدة الثورة [ السورية ] ، الملحق الثقافي ، الاثنين ، ١٩ / ٩ / ٢٠٠٥م ، ( نسخة الكترونية ) .
[٣] – ينظر : الصورة الفَنِّيّة فِي شعرِ بدر شاكر السَّيَّاب : ٩٣ – ٩٤ .

التـي حملَهَا ردحاً طـويلاً من الـزمنِ ، وهو لـونُ الشمسِ الآفلـةِ للمغيـبِ شمسُ حياتِـه الحقيقيَّـة التي تثيره دائماً كلما اقتربَتْ من المغيبِ )[1] ، فقد اعتمدَتِ الدراسةُ هنا على تاريخِ المبدعِ فِي معرفةِ دلالةِ اللونِ الأَحمرِ عندَه ؛ وذلك لارتباطِ اللونِ بحياتِه ، ولولا المعرفة بحياةِ الشَّاعِرِ وانتمائه وخيباته المتلاحقة لما توصلتِ الدراسةُ إِلى هذا التحليلِ . اللونُ الأَحمر ( يحيل نفسيَّاً إِلى ما هو مقموع من رغباتٍ مكبوتةٍ فِي لا وعي الشاعرِ .. وهو ما تتألمُ إزاءه الروحُ وتتمردُ عليه )[2] ، وقد أَوضحتِ الدراسةُ دلالةَ ذلكَ بعد استعانتها بحياةِ الشَّاعِرِ .

يصـلُ السَّيَّابُ فِي أَحايين كثيـرةٍ إِلى إِيجادِ ( لـونٍ عـامٍ يمـنحُ مشـاعرَه وعواطفَـه عفويـةً متدفقةً تنسابُ عبرَ أَلوانٍ عديدةٍ فِي القصيدةِ الواحدةِ ، حَتَّى تبلغَ هذه القصيدةُ حدَّ التعبير عن نفسيته بدقةٍ ، تلكَ النفسيَّة المضطربة المستسلمة أَحياناً . ذات الرنينِ الشاكي والموجعِ ، وعبرَ أَلوان القصيدةِ يمكنُ التعرف على الوضـعِ النفسـيّ للسَّيَّابِ وأَزماتـه )[3] ، ولِأَنَّ ( الشعرَ فيضٌ ، ومنطوق ، وَإِسقاطٌ لما يعتملُ فِي عمقِ الشَّاعِرِ من فكرٍ وانفعالٍ )[4] ؛ لذا فقد انتفعَ النَّاقِدُ من التفسيرِ النفسيِّ فِي معرفةِ أَثر نفسيَّةِ المبدعِ فِي نتاجِه ، بِوصفِه انعكاساً لما هو قائم فِي اللاوعي أَو لاشعور المبدعِ[5] ، كما بيَّنَ كيفَ تتحولُ القصيدةُ إِلى مرآةٍ تعكسُ الصورةَ الداخليَّةَ لنفسـيَّةِ المُبـدعِ " السَّيَّاب " ، حَتَّـى أَمكنَ ذلـك النَّاقِدَ مـن القـولِ بِـأَنَّ الـنَّصَّ السَّيَّابِيَّ يعـرضُ للمتأملِ نفسيَّةَ مبدعِه .

اتضح ممّا تقدم مدى أَثر حياةِ المبدعِ ونفسيَّتِه فِي التحليلِ النقديِّ ، حَتَّى تصلُ الدراسةُ بعدَهَا إِلى يقينٍ ( بِأَنَّ شعرَ السَّيَّابِ ليسَ أَكثرَ من حياتِه أَو أَبعدَ منها ، أَنَّه يلبسُ حدودَهَا ،

---

[1] – الصورة الفَنِّيّة فِي شعرِ بدر شاكر السَّيَّاب : ٩٤ .

[2] – الشعر الإماراتي الحديث قراءة ( سيميائية – ظاهراتية – تأويليّة ) فِي شعريةِ النَّصِّ : ٣٢ .

[3] – الصورة الفَنِّيّة فِي شعرِ بدر شاكر السَّيَّاب : ٩٤ .

[4] – النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية : ٤٥ .

[5] – ينظر : الإعجاز القرآني وَآلية التفكير النقديّ عند العرب وبحوث أُخرى : ٢٢٠ .

فليسَ شعرُه حياةً ثانيةً )[1] ، ثم يأتي دورُ البيئةِ فِي كشفِ بعضِ الأَسرارِ فِي شعرِه ؛ لِأَنَّ الخيالَ يستمدُ مادته من البيئةِ التي يعيشُها المبدعُ ، فهي تثيرُ فِي نفسِه إحساساتٍ ومشاعر تحثه على خلقِ صورٍ تلائمُها[2] ، فمن هنا جاءتْ صورُه متسمةً بـ( البساطةِ والعفويةِ والتدفقِ الزاخرِ والتلقائيَّةِ والازدحامِ الرائعِ فِي صورِه اللونيَّةِ [... لِأَنَّ " السَّيَّابَ " ] ابن البصرةِ والأَنهارِ وغاباتِ النخيلِ والأَشرعةِ والنوارسِ ، ابن الريفِ الهادئ [...] وبقدرِ ما كانَ " بدرُ " مالكاً لناصيةِ اللغةِ والأَداءِ ، كانَ متمكناً بلا حدودٍ من عالمِه الريفيِّ الجميلِ )[3] ، وعليه فقد اعتمدَ النَّاقِدُ على البيئةِ فِي فهمِ بعضِ سماتِ النَّصِّ السَّيَّابِيِّ ، وهذا يعني أَنَّه استعانَ بالاتجاهِ التاريخيِّ والاجتماعِيِّ فِي دراستِه ، وتبيّنَ أَنَّ النَّاقِدَ يستعينُ بِكُلِّ ما ينتفعُ منه فِي سبر أَغوار النَّصِّ سواء كان من اتجاهٍ نفسيٍّ أَو تاريخيٍّ أَو غير ذلكَ ، وهذا ما أَضافَ على الدراسةِ الصفة التكامليَّة .

الدراسة التكامليَّةُ تُعنى بِأَغلبِ السماتِ ذات البروزِ الأَوضحِ والأَكثرِ وروداً فِي النَّصِّ ، لذا تتجهُ الدراسةُ نحو الرمزِ والاستعاراتِ ، وبعض الخصائصِ الفَنِّيَّةِ فِي لغةِ السَّيَّابِ الشعريَّةِ ، وتتجلى قدرتُه ( أَثناء استعانتِه بالاستعاراتِ ، فهو يرتفعُ بِهَا من ماديتِهَا الجافةِ وحدودِهَا الثابتةِ إِلى مستوى غنائي صافٍ ذي رنينٍ أَخاذ )[4] ، وهنا يتضحُ شيءٌ من أُسلوبِ السَّيَّابِ الإِبدَاعيِّ ، وذلك فِي كيفيَّةِ تعاملِه مع المفردةِ فِي الاستعارةِ ، إِذْ يضيفُ لها من روحِه ، ويحوكُها بمغزلِ الأَلَمِ والمعاناةِ التي كانت له بمنزلةِ الثوبِ من البدنِ . يبدو أَنَّ الدراسةَ هنا بحاجةٍ إِلى شاهدٍ شعريٍّ يُؤكدُ ويُؤيدُ ما ذهبَ إِليه النَّاقِدُ من الحديثِ عن السماتِ الأُسلُوبيَّة لدى السَّيَّابِ .

---

[1] – الصورة الفَنِّيّة فِي شعرِ بدر شاكر السَّيَّاب : ٩٤ .

[2] – ينظر : الشعر الإماراتي الحديث قراءة ( سيميائية – ظاهراتية – تأويليّة ) فِي شعريةِ النَّصِّ : ٥٣ – ٥٤ .

[3] – الصورة الفَنِّيّة فِي شعرِ بدر شاكر السَّيَّاب : ٩٤ – ٩٥ .

[4] – المصدر نفسه : ٩٥ .

النَّاقِدُ فِي البدءِ كانَ كلامُه عاماً شاملاً لِشعرِ السَّيَّابِ كُلِّه ، فهو أَدنى إِلى الانطباعِ منه إِلى النقدِ الموضوعيِّ للنَّصِّ الشعريِّ ، فلا غرابةَ أَنْ يُلاحَظ تناقضٌ طفيفٌ فِي الدراسةِ ، على سبيلِ المثالِ قوله : ( ظلتِ المجازاتُ القديمةُ التي استهلكتْ واستنفذتْ كُلَّ قدراتِها على الاحياء [ كذا *] والتعبيرِ ، حَتَّى على يدِ السَّيَّابِ نفسِه وضمن صوره ، فظلتْ ، مجازاتٌ مثل " ليل السهاد ، ظلمات الموت ، مُنى روحي ، ليل قلبي " تتكرر فِي قصائدِه باستمرارٍ وَإِلحاحٍ ، دونَ أَنْ يفطنَ إِلى أَنَّ هذهِ المجازاتِ المبتذلةَ تخلّ ببناءِ القصيدةِ وموسيقاها المناسبةِ )[1] ، يتناقضُ مع ما قد ذكره من قبلُ فِي المقدمةِ ، إِذْ وصفَ صورَه بِأَنَّهَا من أَهمِّ سماتِ الحداثةِ والتجديدِ فضلاً عن ترابطِهَا[2] ، وممَّا يؤخذُ على الدراسةِ أَنَّهَا أَعطتْ حكماً عاماً – فِي البدءِ – من غيرِ استثناء ، وهو ما أَوقعها فِي تناقضٍ ظاهرٍ .

**تطور الصورة الفَنِّيّة لدى السَّيَّاب :**

يستعينُ النَّاقِدُ بالاتجاهِ النفسيِّ ولاسيما بـ" الأنا الأعلى " فِي كشفِ دلالةِ الصورِ وبيانِها . وَإِنَّ " الأَنا الأَعلى " أَي سلطة المجتمع هي التي ولَّدتْ حرماناً للسَّيَّابِ بحسبِ ما يرى النَّاقِدُ ؛ لأَنَّهَا هي ( التي تحدّدُ سلوكه وقناعاته وطريقة تفكيره وقواه الإبداعيَّة الفَنِّيّة والأَدبيَّة )[3] ، وقد أنتجَ هذا الحرمانُ قوله :

***حسناء يلهب عريها ظمأي   فأَكاد أشرب ذلك العُريا***
***وأَكاد أَحطمه ، فتحطمني   عينان جائعتان كالدنيا***[4]

يعلق النَّاقِدُ بقوله : ( كانتْ نفسُ السَّيَّابِ تنطوي على حرمانٍ كبيرٍ مكتومٍ ، تنم عنه عاطفةٌ رقيقةٌ حزينةٌ ، وإِحساسٍ دائمٍ بالاستعدادِ لحبِّ امرأَةٍ بعيدةٍ . وكانت تلكَ البيئةُ المثقلةُ بالحرمانِ والتقاليد التي تتعب وجدانه وقلبه ، تعزز إحساسه بالعجزِ فيلوذ بالانطواءِ ، ويلحُّ

---

[1] – الصورة الفَنِّيّة فِي شعرِ بدر شاكر السَّيَّاب : ٩٥ .

* : نظنُّ أَنَّه أَرادَ ( الإيحاء ) .

[2] – ينظر : الصورة الفَنِّيّة فِي شعرِ بدر شاكر السَّيَّاب : ٩٣ – ٩٤ .

[3] – الإعجاز القرآني وَآلية التفكير النقديّ عند العرب وبحوث أُخرى : ٢١٨ .

[4] – الأَعمال الشعرية الكاملة بدر شاكر السَّيَّاب : ١ / ٣٧ .

بالشكوى فيتبدى حرمانُه فِي حنينِه المتواصل إلى جسدِ امرأة [...] وقد أَصبحَ السَّيَّابُ ، أَسيرَ هذا الحنين ، وضحية لهذا الحرمان فِي أَغلب قصائده )[١] ، وقد كانتِ البيئةُ جزءاً من الحرمانِ الذي أَصابَ المبدعَ ، بِمَا أَنَّه ابن بيئته ، فَتفرضُ عليه ما يأخذُه على عاتقِه أَشبه بالدَّينِ ، فلا يستطيعُ الفكاكَ أَو الخلاصَ منه ، إذِ الكتاباتُ الإبداعيَّةُ كما يرى " فرويد " ( ما هي إلا قِناعٌ لمبدأِ اللذةِ وصورةٌ لرغباتٍ مكبوتةٍ )[٢] ، بسببِ ما يفرضُه المجتمعُ من سلطةٍ على المبدعِ تُؤثرُ فِي ما ينتجُه من أَعمالٍ ، ومن هنا يُرى أَنَّ المبدعَ يبوحُ ( بخلجاتِ نفسِه ويعطينا انطباعاً عن حقيقتِه الداخليَّةِ أَو مخيلته بعيدة المدى )[٣] ، وهذا البوحُ يكونُ لا شعورياً فِي الأَغلبِ .

يظهرُ التحليلُ النفسيُّ جليّاً فِي تعليقِه على مقطعِ من قصيدة " السوق القديم " بقوله ( استحالتِ الصورةُ إلى مشهدٍ واقعيٍّ مجموع بِأَجزاءٍ متناثرة ، متضافرة خلقها انفعال يعانيه الشَّاعِرُ لحظة الكتابة )[٤] ، أَي مثلت القصيدةُ معاناةَ الشَّاعِرِ وتبرمه من الواقعِ ؛ لِأَنَّ ثمةَ تفاعلاً بينَ المُبدعِ بِكُلِّ مشاعرِه وعواطفه وخيالاته وبينَ البيئةِ الاجتماعيَّةِ التي تحتضنُه تلك التي يعيشُ فِي إطارِهَا[٥] . كذلك فِي قصيدة " سجين " ( يستمد صوره من حاله الراهنة ، من السجنِ ومن آثاره على نفسه [...] والرغبة فِي الفرار من قبضة الأَب ، قبضة ذراعيه التي تمثل التقاليد القائمة التي تمسك بتلابيب الشَّاعِرِ وتحصي عليه أَنفاسه ، تماماً كما يفعل السجن بِكُلِّ مكوناته )[٦] ، بلا أَدنى شكّ يتضحُ أَنَّ الدراسةَ تعتمدُ التحليلَ النفسيَّ فِي بيانِ دلالةِ بعضِ المقاطعِ ، ففي الاقتباسِ السابقِ أَوضحَ مدى الكبتِ الذي يطبقُ على السَّيَّابِ ،

---

[١] – الصورة الفَنِّيّة فِي شعرِ بدر شاكر السَّيَّاب : ٩٥ .

[٢] – التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفنّي : ١٣٤ .

[٣] – أُسلوب كتابة الفنّ القصصي بين الاعتدالِ والجنون : ليون سرمليون ، ترجمة : ميادة نور الدين ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع ١ ، ٢٠٠٣ م : ١٧ .

[٤] – الصورة الفَنِّيّة فِي شعرِ بدر شاكر السَّيَّاب : ٩٦ .

[٥] – ينظر : سيكولوجية الإبدَاع فِي الفنِّ والأَدب : ٨ .

[٦] – الصورة الفَنِّيّة فِي شعرِ بدر شاكر السَّيَّاب : ٩٦ ؛ ويتكرر الأَمر ذاته مع القصائد " المخبر " و " مدينة السندباد " و " رؤيا فِي عام ١٩٥٦ " ، إذْ يحللها النَّاقِدُ من رؤية نفسية ، فهي كما يرى صدًى لنفسه الثائرة ، وأَيضاً يضيف لمسة تحليل نفسية على قصائد ( الأَسلحة والأطفال والمومس العمياء وحفار القبور ) ، ينظر : المصدر نفسه : ٩٩ .

وكيف لَجأَ السَّيَّابُ إِلى تفريغِ شيءٍ من مكبوتاتِه فِي قصائدِه ، فَالنَّاقِدُ ( يتبنى نتائجَ التحليل النفسيّ ليلقي منها الأَضواء على العملِ الفَنِّيِّ ليفهمه ونفهمه معه من خلالِ هذه الأَضواءِ )[1] ، وهو هنا يضفي على عمله التعليل لما يتبناه أَو ما يطرحه من آراءٍ .

يطرحُ النَّاقِدُ قضيةَ التضاد الذي بُنيت عليها بعضُ القصائدِ ، ويدرسُ المضامين الثنائية فِي ديوان أساطير وقصيدة " فجر السلام "[2] ، ثُم يعرضُ النَّاقِدُ مضمونَ النصوصِ ويبيّنُ التضادَ فيهما ، وبهذا يدخلُ العملُ النقديُّ في ضمن الاتجاهاتِ النَّصِّيّة التي تُعنى بالثنائياتِ الضدّيَّةِ ، ولاسيما البنيوية ؛ لِأَنَّه اعتمدَ النَّصَّ فقط فِي تحليلِه .

الدراسةُ تعتمدُ فِي تحليلِهَا القصائدَ اتجاهاتٍ متنوعةً ، لكن يغلبُ عليها الاتجاهات السياقيَّة ، فَكانت البيئةُ والتاريخُ اللذانِ عاشَهما المبدعُ ونفسيتُه من أَهمِّ المداميك التي اتكأت وقامت عليها الدراسةُ ، **وسيعرضُ البحثُ أَهمَّ تلك الرؤى النقديَّة فيما يأتي :**

يعلقُ النَّاقِدُ على قصيدةِ أُنشودةِ المطرِ بِأَنَّها ( قصيدةٌ سياسيَّةٌ منحازةٌ أَصلاً إِلى عالمٍ واسعٍ ، كبيرِ البؤسِ والجوعِ ، وفِي هذا الجوعِ تكمنُ مادةُ الثورةِ وأَرضيتُهَا ، ومن هنا فَإِنَّ انحيازَ السَّيَّابِ فِي قصيدتِه هذا مرادف لنفسِه الأَبيَّةِ واغترابه )[3] ، فالناقدُ يرى بِأَنَّ القصيدةَ مرآةٌ لنفسِ الشَّاعِرِ ، لكنَّه يدمجُ مع هذا التعليلِ شيئاً من التاريخِ ليكشفَ عن زوايا أُخرى فِي بنيةِ النَّصِّ ، هذه الزوايا ذات علاقةٍ وطيدة بالوضعِ التاريخيِّ الذي يحيطُ بولادةِ الأُنشودةِ ، فيقولُ ( إِنَّ الصورَ التي جاءَ بِهَا السَّيَّابُ فِي هذهِ القصيدةِ بالذاتِ ، صور ذات تكثيفٍ وتركيزٍ شاملينِ يشيرانِ إِلى المرادفاتِ لهما فِي واقعِ العراقِ آنذاك وقصيدة " أُنشودة المطر " من القصائدِ التي استوعبت مراحلَها بنفاذٍ واستقصاء ، ولم تقفْ عندَ حدودِ أَلم الغربةِ التي يعيشُها الشَّاعِرُ [...] فصورُ السَّيَّابِ مهما بدت معقدة ومركبة فهي مُستَمَدة من الواقعِ من حيث وجودها الفعلي . والصور فِي هذه القصيدةِ لا تأتي لإِضاءةِ نفسية الشَّاعِرِ وَإِلقاءِ أَضوائها

---

[1] – النقد الحديث وَالأَدب المقارن : ٢٨ .

[2] – ينظر : الصورة الفَنِّيّة فِي شعرِ بدر شاكر السَّيَّاب : ٩٦ – ٩٧ .

[3] – المصدر نفسه : ٩٧ .

على الواقعِ بل تأتي أَضواؤها على الواقعِ )[1] ؛ لِأَنَّ ( البيئةَ تؤثرُ أَيضَاً فِي الأَساليبِ التي يُعبرُ بِهَا الأُدباءُ وَتؤثرُ فِي الصورِ )[2] ويُلاحظُ ذلكَ جليّاً فِي قوله :

*" أَكادُ أَسمعُ النخيلَ يشربُ المطرْ*

*وأَسمعُ القرى تئنُ ، والمهاجرين*

*يصارعون ، بالمجاذيفِ وبالقلوعْ ،*

*عواصف الخليج ، والرعود ، منشدين :*

*مطر .. مطر .. مطر .. وفِي العراقِ جوعْ*

*وينثر الغلال فِيه موسم الحصاد*

*لتشبع الغربان والجراد "*[3]

بنيةُ النَّصِّ هذه استدعت من النَّاقِدِ أَن يلجأَ إِلى التاريخِ الذي أَنجبَ هذه القصيدةَ ؛ لأَنَّهَا تضمنت كثيراً من المسائلِ والقضايا التي يعيشُهَا المجتمعُ آنذاك ، وعليه فلا مناصَ من التاريخِ فِي تحليلِ مثل هكذا نَصٍّ ، وحسناً فعل النَّاقِدُ بالرجوعِ إِلى ظروفِ إِبداعِ القصيدة .

تُلاحَظُ أَيضَاً إِشاراتٌ فَنِّيّةٌ فِي تحليلِ الصورةِ فِي قصيدةِ " مدينة بلا مطر " ، إِذْ ( تأتي الصورة عند السَّيَّابِ على أَنَّهَا أَداةٌ تعبيريةٌ فَنِّيّةٌ خاصة [...] ويحسن ببراعةٍ فذَّةٍ استغلال تلكَ الصور فِي سياقٍ متدرج )[4] ، لكن تحتاجُ هذه الإِشاراتُ إِلى توسعٍ ، كي تحصلَ لدى القارئِ فكرةٌ عن البناءِ الفَنِّيّ للصورةِ عندَ السَّيَّابِ .

البيئة الاجتماعيَّة كانَ لها حضورٌ كبيرٌ فِي الدراسةِ فقد اعتُمدتْ لتوضيحِ كثيرٍ من الصورِ التي وظفها الشَّاعِرُ فِي قصائدِه ، ومن تلكَ القصائدِ التي عُولجت من هذا الجانب (

---

[1] – الصورة الفَنّيّة فِي شعرِ بدر شاكر السَّيَّاب : ٩٧ .

[2] – النقد الحديث وَالأَدب المقارن : ٣٢ .

[3] – الأعمال الشعرية الكاملة بدر شاكر السَّيَّاب : ١ / ٢٥٥ .

[4] – الصورة الفَنّيّة فِي شعرِ بدر شاكر السَّيَّاب : ١٠٠ .

الاجتماعيِّ ) على سبيلِ التمثيل : " المومس العمياء " و " الأَسلحة والأَطفال " و " المخبر " و " حفار القبور " و" حدائق وفيقة "[1] .

الأسطورةُ لها حضور مميز فِي النَّصِّ السَّيَّابيِّ ، فلا غرابة أنْ يستعينَ النَّاقِدُ بالأسطورةِ لفهمِ قصيدة " المسيح بعد الصلب " ، فالصورة فِيها ظلت مترابطة بفضلِ بناء القصيدةِ على الأسطورةِ ، التي استعملها السَّيَّابُ استعمالاً جميلاً موحياً مبتعداً عن الغنائيَّةِ المباشرة[2] .

يُلاحَظُ بعض الملاحظاتِ على ما طرحتْه الدراسةُ ، ويقفُ عندها البحث متسائلاً :

– ( تبدو قصائد " المعبد الغريق " قليلة الشوائب والعيوب الشكليّة التي ضيعت معظم شعره الأَخير )[3] ، يا تُرى ما هي القصائد التي كانت كثيرة العيوب والشوائب ؟ وما تلك الشوائب أَو العيوب ؟ أَليس حرياً بالدراساتِ النقديَّةِ أَن تُبيّنَ أَسبابَ الإخفاقِ والنجاحِ لدى الشعراءِ ، بعد أَن تشخصَهما ؟

–فِي الختامِ تخالفُ الدراسةُ ما طرحته فِي المقدمةِ منها ، إذْ ترى ( كان سعي السَّيَّاب الدؤوب ، عبر صوره الشعرية الأَخاذة ، وعبر مفرداته البسيطة السهلة )[4] ، فِي حين ترى الدراسةُ فِي البدءِ بِأَنَّ الشَّاعِرَ خاضع فِي مفرداته إلى سلطة التراث وبقيت تلك المفردات ملازمة له فِي أَقوى قصائده ، ثم تضيفُ ( لقد ظلَّ السَّيَّابُ يستخدمُ اللفظة الميتة المحنطة مثل " الأَبيد ، الربد ، الدمن ، غيلة ، اللحود ، الرغام ، الجوزاء )[5] ، ومن ثَمَّ فليست هذه الأَلفاظُ سهلةٌ أَو يسيرة الفهم على المُتَلَقِّي العادي ، وعليه فَيبدو أَنَّ الدراسةَ وقعت فِي تناقضٍ ظاهرٍ .

تبقى الدراسة تنمازُ بالعمومِ فقد شملت كثيراً من قصائد السَّيَّابِ فضلاً عن تنوعِ آلياتِها فِي معالجتها للقصائدِ المدروسةِ ، وتضمنت الدراسةُ التنظير للصورةِ الفَنِّيّة ، والدراسةُ كُلُّها

---

[1] – ينظر : الصورة الفَنّية فِي شعرِ بدر شاكر السَّيَّاب : صفحات تحليل القصائد على التوالي : ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠١ .

[2] – ينظر : المصدر نفسه : ١٠٠ .

[3] – المصدر نفسه : ١٠١ .

[4] – المصدر نفسه : ١٠٢ .

[5] – المصدر نفسه : ٩٥ .

ركزت على محورٍ واحدٍ وهو الصورة لدى الشَّاعِرِ ، بوصفِهَا ( المحكَّ الأَولَ الذي تعرفُ به جودةُ الشَّاعِرِ وعمقُه وَأصالتُه ، أَو يكتشفُ من خلالِهَا نصيبه من الضحالةِ والتبعيةِ ، ولكنَّها فِي الوقتِ ذاتِه تَظلُّ سرَّ الأَسرارِ فِي الشعرِ ، تستعصي على القوانينَ الحادةِ الصارمةِ )[1] ، لِهذا لم تخرجِ الدراسةُ عنها إِلى موضوعٍ آخر ، بالرغمِ من أَنَّهَا ناقشت الموضوع بآلياتٍ مختلفةٍ رُبَّمَا فرضتها القصائدُ المدروسةُ . لم تكتفِ الدراسةُ فِي بيانِ الصورةِ من زاويةٍ واحدةٍ وَإِنَّمَا استعانت بكثيرٍ من آليات الاتجاهات النقدية ، فقد جمعت بينَ الاتجاه النفسيّ والأُسطوريّ والانطباعيّ والبنيويّ والفَنِّيّ .

**البنى السردية : الواقعية الشخصية فِي القصيدةِ الملائكيَّةِ لـ" د . علياء سعدي "**

يُعدُّ الخيالُ مصدراً رئيساً فِي بناءِ النصوصِ الإبدَاعيّة ، سواء الشعريَّة منها أَو النثريَّة ، وكلما كان منفتحاً على أُفقٍ أَوسع كانَ الإبدَاع مرافقاً صاحبه ، وقد عُدَّ الخيالُ أساساً فِي تشكيلِ النَّصِّ الفَنِّيِّ وبيانِ جودته . تبدأُ الدراسةُ بإشارةٍ إِلى الخيالِ وأَثره فِي اللغةِ الشعريةِ ، وكيفَ يُمكِّنُ المبدعينَ من الارتقاءِ فِي سلّم الإبدَاعِ ، وذلكَ بمدى اتساعِ أُفقِ خيالِهم ، وهذا لا يعني أَنَّ الخيالَ مبتعدٌ عن الواقعِ ، بل العكس ؛ لِأَنَّه بالخيالِ يصور ويرسم ما هو موجودٌ أَو ممكنُ الوجود فِي الواقعِ فـ( الشعرُ ليسَ محاكاةً للطبيعةِ وَإِنَّمَا هو خلقٌ وَإِبداعٌ ، تلعبُ فِيه المخيلة دوراً هاماً )[2] فلا محيص من الخيالِ فِي إنتاجِ أَي عملٍ شعريٍّ أَو نثريٍّ ، سواءٌ صوَّرَ الواقعَ أَم لا ، فهو يبقى متصلاً بالخيالِ .

ترى الناقدةُ أَنَّ الشاعرةَ " **نازك الملائكة** " لجأت إِلى تصويرِ واقعِهَا وبيئتِها شعراً ، وظهرتْ بعضُ قصائدِهَا محاكاة استيحائيَّة للواقعِ ، وبعد أن قَرُبتْ جذوتُهَا الرومانتيكية من الانطفاءِ اختطت طريق الشعرِ الحرِّ الذي صبَّ جلَّ عنايته بتصويرِ الواقع[3] ، وقد استطاعت

[1] – فِي النقدِ التحليليِّ للقصيدةِ المعاصرةِ : ١٢٧ .
[2] – المذاهب النقديّة دراسة وتطبيق : ٤٧ .
[3] – ينظر : البنى السردية : الواقعية الشخصية فِي القصيدةِ الملائكيَّةِ : د . علياء سعدي ، مجلة الأَقلام ، ع ١ ، ٢٠٠٨ م : ١٧ – ١٨ .

أَنْ تُضيفَ إِلى خطابِها الشعري ( بُنى سردية حققت شيوعاً غير مألوفٍ فيما يتعلقُ بمفهومِ طولِ القصيدةِ وتلاحقها وتوالدها بالقدرِ الذي يستوعبُ ملاحقة الجزئيات من حدثٍ وشخصياتٍ فِي بناءٍ معماريٍّ واضح المعالم لعنصري الزمانِ والمكانِ بعد أَنْ يتعالقا بصلاتٍ خفيَّةٍ تهمل زوائدَها غير الضروريةِ )[1] ، تشيرُ الدراسةُ إِلى السردِ وتجعلُ منه مدخلاً لها ، إِذْ اعتمدت اعتماداً كبيراً على بيانِ بعض البنى السرديَّة فِي نتاجِ الشَّاعِرةِ ، وَدعمتْ كثيراً من تحليلاتِها ببعضِ الرؤى السياقيَّة ، مؤكدةً أَو مؤيدةً ما تذهب إِليه فِي عملِهَا .

ومن هذه البنى السرديَّة البنية الزمنية ، والمتكوِّنة من العناصر " العرض البدئي " و " التراتب الأَحداثي " و " الطبيعة الزمنية " وعلى وفقِ هذه العناصر تُقسِّمُ الدراسةُ الزمنَ ، فَتحللُ النَّاقِدةُ الزمنَ وتجلياتِه فِي النَّصِّ .

**العرض البدئي** : يقومُ هذا العنصرُ ( على أَساسِ الكثافة الزمنية التي تجسد ماضياً طويلاً لتصبّه فِي لحظة البدء الحاضرة إِذْ إِنَّه ينثني على مهمةِ إدخالِ المُتَلقِّي فِي عالمِ القصِّ )[2] ، فمثلاً فِي قولِ الشَّاعِرةِ فِي قصيدةِ " غسلاً للعارِ " :-

**( " أُماهُ " وحشرجةٌ ودموع وسوادُ**
**وانبجسَ الدمُ واختلج الجسمُ المطعونُ**
**والشَّعْرُ المتموج عشّش فِيه الطينُ**
**" أماهُ " ولم يسمَعْها إِلَّا جلَّادُ )**[3]

توجزُ النَّاقِدةُ فِي بيانِ ما تضمنته الأَسطرُ من دلالاتٍ ، ولاسيما الأَحداث وما فِي المشهدِ من حركةٍ ، وتشيرُ إِلى المكانِ ضمناً ، بِأَنَّهَا ابنة الريف ، أَو جرت الأَحداثُ فِي القريةِ ؛ لقولِهَا : " **والشعر المتموج عشش فِيه الطين** " ويأَتي دورُ السياقِ الاجتماعي فِي

١ – البنى السردية : الواقعية الشخصية فِي القصيدةِ الملائكيَّةِ : ١٨ .
٢ – المصدر نفسه : ١٩ .
٣ – نازك الملائكة الأَعمال الشعريَّة الكاملة : ٢ / ١٠٣ .

إِضـاءةِ النَّصِّ ، فالاستغاثةُ كانت فِي القريةِ التي يحلُّ فِيهَا لأَهلِ الفتاةِ قتلُها عند ارتباطها بعلاقةٍ عاطفيةٍ مع شابٍ ما[1] ، يبدو للقارئِ أَنَّ الأَسطرَ الشعريَّةَ المذكورةَ لم تصرحْ بِأَنَّ المستغيثةَ ابنة ريف ، ولم تحملْ إِشارةً إِلى الريفِ ، بل حَتَّى مفرداتِ الريف – سوى الطين – غائبة عن الأَسطر ، فضلاً عن عدم وجود إِشاراتٍ إِلى أَنَّ هذه المستغيثةَ لديها علاقات عاطفيَّة مع شخص ؟

**التراتب الأَحداثي :** وهو كيفية أَو آلية ترتيب الأَحداث داخل النَّصِّ ، لذا تدرس الاستباق والاسترجاع ، فمثلاً عن قصيدةِ " خصام " التي تقول فِيهَا الشَّاعِرةُ :

***" زمانُ الصَفَاءِ مضى وتَلاشى مع الذكرياتْ***
***وها نحن مختصمانْ***
***وجاءَ زمانُ الصراعِ فلا لطُف ولا بسماتْ***
***ولا دفقة من حنانْ***
***وها نحنُ مختصمانِ دفنّا الوئامْ***
***وراء التوتر فِي قعر أَلفاظنا الباردة***
***ولم نُبقِ كأساً ولا منهلاً للغرامْ***
***ولم نُبقِ عشّاً لأَحلامنا الساهدة*** "[2]

تعلقُ النَّاقِدةُ بقولِها : إِنَّ الشَّاعِرةَ ( فِي إِطارِ تركيز الضوء على استرجاعٍ قبلي لأَحداث وقعت قبل بداية القصّ جاءت قصيدة " خصام " استرجاعاً لزمن الصفاء الذي مضى وتلاشى مع الذكرياتِ بعد أَن جثمَ على صدرِهِ حاضر الخصام )[3] ، فَالنَّصُّ مكوَّنٌ من لحظتينِ ماضية وحاضرة ، الفعل " مضى " يخبرُ عن الآنية ، بذهاب ذلك الزمن الجميل ، والأَلفاظ " فلا لطف " و " حنان " و " الوئام " توحي بخفاء إِلى ذلك الزمن الغابر ، وخلو الحاضر منها .

---

[1] – ينظر : البنى السردية : الواقعية الشخصية فِي القصيدةِ الملائكيَّةِ : ١٩ .
[2] – نازك الملائكة الأَعمال الشعريَّة الكاملة : ٢ / ١٩٦ .
[3] – البنى السردية : الواقعية الشخصية فِي القصيدةِ الملائكيَّةِ : ٢٠ .

الاستباقُ – صنو الاسترجاع – له حضور أَيضَاً ، وهو سرد لأَحداثٍ لم تحصل بعد ، وتحلل قصيدة " الزائر الذي لم يجئ " وتبيّن مواضع الاستباق فِيه .

ومن البنى السردية " **البنية المكانية** " :

لا بُدَّ للأَحداثِ من مكانٍ ، وهو ما تقعُ أَحداثُ الأَشخاصِ كُلُّهَا فِيه ، وتقسمُه النَّاقِدةُ على : المكان الواقعيّ والأليف والمعادي والعائم والمكان الذي لم يكتشف بعد[1] ، وتأخذُ قصيدةً وتبينُ فِيهَا المكان وعلاقته بالعنوان الذي تجترحه .

**المكان الواقعيّ** : وهو المكان الذي له وجود فِي أَرض الواقع ، أَو له مثيل على الواقع ، ويظهر المكان الواقعي فِي قصيدة " النائمة فِي الشارع " جليّاً :

**" فِي مُنعَطَفِ الشارعِ فِي ركنٍ مقرورِ**

**حَرَسَتْ ظُلمتَه شرفةُ بيتٍ مهجورِ**

**كانَ البرقُ يمرُّ ويكشفُ جسمَ صبية**

**رقدتْ يلسعُهَا سوطُ الريحِ الشتوية**

**الإحدى عشْرةَ ناطقةٌ فِي خدّيْها**

**فِي رقَّةِ هيكلها وبراءةِ عينيها**

**رَقَدَتْ فوقَ رخامِ الأرصفةِ الثلجيّة**

**تُعولُ حول كَرَاها ريحٌ تشرينيّة "**[2]

تعلق النَّاقِدةُ عليه بقولِهَا : ( المشهد واقعة مغلقة بالاستبطانات النفسيّة ، فالشارع قد خطط هندسيّاً : منعطف ، ركن ، بيت ، مهجور ، أَرصفة " نجح فِي إيصال صورة لمكان الفتاة النائمة التي حوصرت بمفردات المكان فضلاً عن استخدام الشَّاعِرة رؤيتها الخاصة التي جعلت مفردات المكان مشخصات لها صفات تزيد من قسوة المحيط الاجتماعي )[3] ، فالتحليل

---

[1] – ينظر : البنى السردية : الواقعية الشخصية فِي القصيدةِ الملائكيَّةِ : ٢٣ – ٢٧ .

[2] – نازك الملائكة الأعمال الشعريَّة الكاملة : ٢ / ٥٠ – ٥١ .

[3] – البنى السردية : الواقعية الشخصية فِي القصيدةِ الملائكيَّةِ : ٢٤ .

هنا لم يكتفِ بالوصفِ فقط ، وَإِنَّمَا تغلغل إِلى أَعماقِ النفسِ المبدعةِ لتوضيحِ الفكرةِ التي تعالجُها المبدعةُ ، ولاسيما أَنَّهَا تُعبرُ عن فتاةٍ مهملةٍ على الأَرصفةِ ، لذا يلاحظُ تعاطف المبدعة مع البطلةِ فِي النَّصِّ ؛ لِأَنَّ المبدعَ ( عندما ينظمُ قصيدته إِنَّمَا يعبرُ عن خلجاتِ نفسه ومشاعره وَأَحاسيسه بصورةٍ صادقةٍ أَمينةٍ )[1] ؛ لذلكَ يُلاحظُ تصوير قسوة الواقع بعنايةٍ ودقّةٍ ، بوصفِ المبدعة تنتصرُ لما وقع من ظلمٍ على بناتِ جنسِها .

**المكان الأليف :** وهو المكان الذي تألفه الشخصية فِي النَّصِّ ، وهو متغير بطبيعة الحال مع تغير نفسية البطل أَو تغير الظروف التي تحيط به ، فالسجن مثلاً مكان غير أليف بصورته الطبيعية ، لكنه كان فِي قصة سيدنا يوسف ( عليه السلام ) أَليفاً[2] ، وَمن ثَمَّ فَأُلفة المكانِ متغيرةٌ مع تغير نفسية الشخصياتِ ، فقد يوجد مكان أَليف لشخصية وَيكونُ معادياً لشخصيَّةٍ أُخرى .

**المكان المعادي :** هو المكان الذي يؤثر سلباً في الشخصيةِ فلا تتفاعل معه ، وَإِنَّمَا تكون فِيه غريبةً منعزلةً متقوقعةً على نفسِها . تأخذُ الدراسةُ قصيدة " الزائر الذي لم يجئْ " مثالاً ، وتوضح أَثر المكانِ فِي نفسيةِ الشَّاعِرةِ ، فَتصرحُ بعدائيةِ المكانِ ، ومنه قولهَا :

**" ولو كنتَ جئتَ ... وكنا جلسنا مع الآخرينْ**
**ودارَ الحديث دوائرَ وانشعبَ الأَصدقاءْ**
**أما كنت تُصبحُ كالحاضرين وكان المساءْ**
**يمرُّ ونحن نقلّب أَعينَنا حائرينْ**
**ونسأل حَتَّى فراغَ الكراسي**
**على الغائبينَ وراء الأَماسي**
**ونصرخُ أَنَّ لنا بينهم زائراً لم يجئْ "[3]**

[1] – إشكاليات التلقي في الشعر العربي الحديث – من عام ١٩٢٥ إلى نهايات القرن العشرين : ٧١ .
[2] – وذلك فِي قوله تعالى ﴿ قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ ﴾ ، من الآيةِ ٣٣ من سورةِ يوسف " عليه السلام " .
[3] – نازك الملائكة الأعمال الشعريَّة الكاملة : ٢ / ٨٧ .

وترى الدراسةُ أَنَّ الصرخةَ التي جاءَ بِهَا السطرُ الأَخيرُ هي التي جعلت من المكانِ معادياً[1] ، يُظنُّ أَنَّ هذا الحكمَ يحتاجُ إِلى عنصرِ الإقناعِ ، رُبَّمَا يصبحُ المكانُ غير مرغوبٍ فِيه لخلوه من الأَحبابِ ، بفراغِ الكراسي وغياب الأَحبّة خلف المساء المجهول ، لكن هل صورته الشَّاعِرةُ بِأَنَّه مكانٌ معادٍ ؟ أَو جاءَتْ صياغتها له عاديةً دونَ أَن تجعلَه معادياً ؟ يبدو أَنَّ النَّصَّ ينقلُ لنا الحالة النفسيّة التي يعيشُها البطلُ فِي انتظارِه ذلك الزائر ، وتقلبه فِي المكانِ الذي حوله .

**المكان الذي لم يكتشف بعد :** هو المكان الذي لا وجود له إلا فِي ذهنِ مبدعِه ، ويرسمُ ملامحه من الواقعِ أَو من الخيالِ ، فهو تجسيدٌ لما فِي خيال المبدعِ ، ليكونَ بديلاً عن المكانِ الواقعيِّ ، ويعمل هذا المكانُ على إِحداثِ اتزانٍ نفسيٍّ هروباً من الواقعِ المعيشِ[2] ؛ لِأَنَّ الإبدَاعَ بصورةٍ عامةٍ ( يرمي إِلى الاستعاضة عمَّا فِي البيئةِ أَو النفسِ من نقصٍ أَو قصورٍ : أَي القضاء على الصراعِ الداخليّ بِما يؤدي إِلى الاحتفاظِ بالتوازنِ النفسيِّ )[3] ، ومنه قصيدةُ الشَّاعِرةِ " إِلى أُختي سهام "[4] .

**المكان العائم :** وهو مكان غير محدد المعالم ، يشوبه الغموض ، بعيد عن ملامح الواقع[5] ، ومنه قصيدة الشَّاعِرةِ " دكان القرائين الصغيرة "[6] .

ما يلاحظ على التقسيماتِ التي جاءتْ بِهَا الدراسةُ أنّها غير معتمدة على أَساسٍ واحدٍ ، فالمكان إمّا واقعيّ أَو خياليّ ، وإما أليف أَو معادٍ ، وهكذا إِذْ كُلّ تقسيم له مدماكه الخاص به ، فَرُبَّمَا يكون المكان أَليفاً وهو واقعي ، أَو يكون خياليّاً وهو أليف ، وعليه يبدو غياب الأُسّ المنطقي أَو المنهجي فِي التقسيمات المعتمدة فِي الدراسةِ ، فضلاً عن أَنَّهَا لم تذكر تعريفاً

---

[1] – ينظر : البنى السردية : الواقعية الشخصية فِي القصيدةِ الملائكيَّةِ : ٢٦ .
[2] – ينظر : المصدر نفسه : ٢٦ .
[3] – تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج : ١٢٦ .
[4] – نازك الملائكة الأَعمال الشعريَّة الكاملة : ٢ / ٦٨ . وفي الديوان اسم القصيدة " إِلى أُختي سها " .
[5] – ينظر : البنى السردية : الواقعية الشخصية فِي القصيدةِ الملائكيَّةِ : ٢٦ – ٢٧ .
[6] – نازك الملائكة الأَعمال الشعريَّة الكاملة : ٢ / ٤٠٢ .

محدداً لما طرحته من تقسيمات ، فالمكان العائم أَو المكان الذي يكتشف لم يُخصّ بمدلولٍ معين ، كذلكَ لم تتضمنِ الدراسةُ تعريفاً محدداً ودقيقاً لهذه المصطلحات . وَممّا يحسب للدراسةِ أَنَّهَا لم تقتصر على التقسيم فقط وَإِنَّمَا هناك تحليل وتعليل وتوضيح لما تذهب إليه ، وَرُبَّمَا استعانت بالاتجاهاتِ الأُخرى وإجراءاتِهَا لتأكيدِ الفهم وتبيانه .

ومن البنى السردية الأخرى **بنية المنظور :**

لا يخلو الإبدَاعُ من رؤيةٍ فكريةٍ أَو شعوريةٍ تحملُ وجهةَ نظرِ صاحبها ، إذْ المبدعُ يعالج موضوعاً معيناً بحسبِ ما يراه ، وعليه فَـ( الخطاب الشعري قول موقع بالضرورةِ يشتغل على وجهة نظر مبدعه ، بالقدرِ الذي يستوعب فِيه الأَحداث فِي شكلِها الخام ليعرضها بظلالِ مبدعه الذاتيّة التي تحدد المنظور )[1] ، ففي الأَعمِّ الأَغلبِ تمرر تحت الجماليات الأَدبيّة قضايا فكرية وأيديولوجية يتبناها المبدعُ ، وهذه الأَفكارُ هي ما اصطلحت عليه النَّاقِدةُ بـ" بنية المنظور " ، وليس ما يعرف بعلمِ السرد بـ" وجهة النظر " .

ثم تقسمُ النَّاقِدةُ المنظورَ على ( المنظورِ فِي مستواه الأيديولوجي ، المنظور فِي مستواه التعبيري ، المنظور عين الكاميرا )[2] ، يبدو أن التقسيم غير دقيق بِمَا يكفي ، فَرُبَّمَا تتداخل هذه التقسيمات بِبعضِها فِي القصائد .

**المنظور فِي مستواه الأَيديولوجي :** ترى النَّاقِدةُ أَنَّه لا يمكنُ الفصلُ بين الذات المبدعة وَإِبداعِها ، فَقد كانتِ الأَيديولوجية محركاً رئيساً للإبداعِ لدى الشَّاعِرةِ ، ومن ذلك قصيدتها " غسلاً للعارِ " التي تتضمنُ التنوع فِي الشخصياتِ ، والتي وصلتْ إلى حدِّ التناقضِ ، بل بُنيت القصيدةُ على التضادِ[3] ، ويظهرُ ذلك فِي قولِها :-

**( " ويعودُ الجلَّادُ الوحشيُّ ويَلقى الناسْ**

**" العارُ " – ويمسح مديته – " مزَّقْنا العارْ "**

---

[1] – البنى السردية : الواقعية الشخصية فِي القصيدةِ الملائكيَّةِ : ٢٧ .

[2] – المصدر نفسه : ٢٨ .

[3] – ينظر : المصدر نفسه : ٢٨ .

**" ورجعنا فضلاءً ، بيض السُّمعة أَحرارْ "**

**" يا ربَّ الحانةِ ، أَينَ الخمرُ ؟ وأَينَ الكاسْ ؟ "**

**" نادِ الغانيةَ الكسْلى العاطرةَ الأَنفاسْ "**

**" أَفدي عينَيها بالقُرآنِ وبالأقدارْ " )**[1]

النَّصُّ واضحُ الدلالة ، فهو يحملُ خطاباً أيديولوجياً مناصراً للمرأةِ ، ويبيّنُ الاضطهاد الذي يصيبُها ، والتناقض المُتغلغل فِي شخصية الرجال ، بل حَتَّى بنية القصيدةِ تتضمنُ تناقضاً فِي المكانِ ، فالأَول معشش فِيه الطين ، والآخر الذي يرتاده الأَخ الجلَّاد حافل بالحركة من غناء وخمر ، والأَول يمثل البيئة القروية المحافظة ، إِذْ يقتل الأَخ أُخته حفاظاً على سمعته ، وبعدَها يرتاد الحانة المكان الآخر الذي يأوي له ويحتضنه[2] . أَوضحتِ الدراسةُ الفكر الأيديولوجي الذي تمحور حوله النَّصّ ، مع بيان الثنائية الضديّة ، فضلاً عن الاستعانة بالاجتماعِ لإيضاحِ بعض المزايا المطروحة فِي النَّصِّ .

**المنظور فِي مستواه التعبيري** : وهو إعطاء الشخصيات خصوصية تعبيريَّة ذاتيَّة ، وَرُبَّمَا تكونُ مختلفة عن الفكر الأَيديولوجي للمبدعِ ، فَكُلُّ شخصٍ يعبرُ عمَّا يراه ملائماً ، بعد أَن يتخلى المبدعُ عن شيءٍ من سلطته على الشخصياتِ ، وَقد كانَ ظهور هذه التقنية فِي الروايةِ ثم انتقل إِلى الشعرِ[3] .

وترى الدراسةُ أَنَّ الشَّاعِرةَ قد ( ركزت على المغايرة الأَيديولوجية فِي التعبيرِ ، فطرحت بعض تجاربها وجوداً مركباً حسبما يقتضيه الهدف )[4] ، وتأخذ الدراسةُ قصيدة " الراقصة المذبوحة " مثالاً لهذا النمط من المنظور ، ومنها :

**" منَّةٌ أَن تُذبحي ذبحَ النعاجِ**

**منَّةٌ أَن تُطعني روحاً وقلباً**

---

[1] – نازك الملائكة الأَعمال الشعريَّة الكاملة : ٢ / ١٠٣ .

[2] – ينظر : البنى السردية : الواقعية الشخصية فِي القصيدةِ الملائكيَّةِ : ٢٨ .

[3] – ينظر : المصدر نفسه : ٢٢ – ٢٩ .

[4] – المصدر نفسه : ٢٩ .

**وجنونٌ يا ضحايا أَن تثوري**

**وجنونٌ غضبة الأَسرى العبيدِ**

**ارقصي رقصة مُمتَنٍّ سعيدِ**

**وابسمي فِي غبطة العبد الأَجيرِ** "[1]

فتلجأُ الدراسةُ إِلى الواقعِ وما فِيه من مآسٍ لتحليلِ النَّصِّ ، لتقول : ( إِنَّ ثورةَ الراقصةِ ثورةٌ نفسية لا تتخطى سجن الجسد لكنَّهَا ثورة منكسرة بالتلفت إِلى ماهية الواقع فهي حَتَّى فِي حوارِها النفسيّ ترضخُ كالعبيد لنعمةِ الأَسياد [ ... ] وهكذا جاءَ الخوفُ عاملاً مرافقاً للنفسِ حَتَّى فِي خلوتها ليخرج المنلوج راضخاً وَإِن جاء فِي إِطارٍ تهكمي )[2] ، يُلاحظُ أَنَّ الدراسةَ قد اعتمدت فِي تحليلها على الاتجاهِ النفسيِّ والواقع له لمسات فِي التحليلِ ، فضلاً عن الاتجاه البنيوي الذي ينضوي " علم السرد " تحت رايته ، وذلك لإِيضاحٍ أَكثر وفهمٍ أَعمق لمميزات النَّصّ ؛ وَلِأَنَّ صيغة الروي لها علاقة وطيدة بالوضعِ النفسيّ للساردِ[3] ، أَضف إِلى ذلكَ بيان دلالته من زوايا مختلفة ، وعدم الاقتصار على الوصف فقط ، وَإِنَّمَا البحث عن العلّة التي أضافها إِلى العملِ النقدي هو اللجوءُ إِلى السياقِ الاجتماعيّ والنفسيّ والتاريخيّ ، وهذا كُلّه من أَجل إِضفاء لمسة خاصة تكاملية على العمل النقدي ، دون تجاهلٍ لما يطرحُه النَّصُّ .

**المنظور عين الكاميرا :** إِنَّ اندفاع ( الذات بما يناسب استفزازها بشعور يفرض نظرة تزيغ عن المنظور الموضوعي بالاقتصار على نموذجها هو المنظور الذاتيّ ، فتدخل فعالية الذات هذه مع تقنية السينما ، إِذْ إِنَّ المنظور الذاتيّ يمثل الكاميرا وهي مركبة على عين شخصية من الشخصيات تنظر من خلال منظورها ، فنرى ما يدخل فِي مجال هذه العين ، وما يخفى عنا ما خرج عن دائرة رؤية هذا الشخص بعينه ، أما المنظور الموضوعي فالكاميرا

[1] – نازك الملائكة الأَعمال الشعريَّة الكاملة : ٢ / ٩٠ .

[2] – البنى السردية : الواقعية الشخصية فِي القصيدةِ الملائكيَّةِ : ٢٩ .

[3] – البناء الفَنِّيّ لرواية الحرب فِي العراقِ : ١٦٦ .

خارج الشخصيات )[1] ، عندئذٍ يتضحُ أَنَّ المنظور عين الكاميرا هو رؤية إحدى الشخصيات للأَحداثِ ، وما حولها من شخصيات وأَماكن ، وعليه فهي رؤية شخصيَّة ذاتيَّة ، واستعملت الشَّاعِرةُ هذه التقنية فِي بعضِ نتاجِهَا وقد ( جاءت متشاكلة مع ضرورات نفسيّة وحداثويّة غذت مجرياتها فِي قصائدِهَا )[2] ، فعلى الرغم من أَنَّ هذه التقنية السرديَّة يدرسُها الاتجاه البنيويّ ، إِلَّا أَنَّ الدراسةَ تستعينُ بالاتجاهِ النفسيِّ لتبين أَن هذه الرؤية الذاتيَّة هي صورة لنفسيَّةِ المبدعة ، وفي المثال الذي تدرسه وهو قصيدة " الماء والبارود " تلجأُ إِلى التاريخِ ؛ لِأَنَّ النَّصَّ ذو علاقةٍ وثيقة بالحادثة التاريخية ، فضلاً عن علاقته بالموروث الديني ، وهذا لم تغفله الدراسة[3] .

اعتمدتِ الدراسةُ كثيراً من آلياتِ الاتجاهاتِ السياقيَّةِ ، فضلاً عن اتخاذِهَا من البُنى السرديَّة مدماكاً ومحوراً رئيساً تقومُ عليه ، ولم تعطِ الدراسةُ حكماً من غيرِ تعليلٍ أَو توضيح ، وكذلك لم تعطِ أَحكاماً عامةً غير محددةٍ فِي نَصٍّ معينٍ ، إِذْ كُلّ بنية من البُنى السرديَّة تأخذ لها قصيدةً أَو أَكثر وتحللها ، وتصفها ، وتربطها بالواقعِ الذي تعيشه المبدعةُ ، وَكانت الدراسةُ مستوفية من النصوصِ .

التقسيم الذي جاءت به الدراسةُ يحتاجُ إِلى إيضاحٍ أَكثر ، ولاسيما المصطلحات التي كانت غير محددة بتعريفٍ معين أَو ثابت ، وَإِنَّمَا اكتفت فِي الأَعمِّ على المثالِ التطبيقي .

شملت الدراسةُ كثيراً من النصوصِ الإبدَاعيّة للشاعرةِ ، وقد غطت مساحة كبيرة من نتاجها .

---

[1] – البنى السردية : الواقعية الشخصية فِي القصيدةِ الملائكيَّةِ : ٣٠ . إنَّ السرد الموضوعي هو الرؤية من الخلف ، بحسب تقسيمات " تودوروف " لوجهة النظر ، وعندها ( يكونُ السارد " الراوي " على معرفةٍ تفوق درجة معرفة الشخصيات ) : البناء الفَنِّيّ لروايةِ الحربِ فِي العراقِ : ١٦٣ . أَما " توماشفسكي " فقد حدَّد السرد الموضوعي بِأَنَّه يعتمد فِيه الراوي الغائب مستعيناً بضمير الغائب ، والسرد الذاتي يعتمد الراوي المشارك فِي الأَحداثِ أَو الشاهد عليها مستعيناً بضمير المتكلم . ينظر : المصدر نفسه : ١٦٧ .

[2] – البنى السردية : الواقعية الشخصية فِي القصيدةِ الملائكيَّةِ : ٣٠ .

[3] – المصدر نفسه : ٣٠ .

## المبحث الثالث

### النقد الثقافيّ

لا بُدَّ من تعريفِ الثقافةِ قبلَ الشروعِ فِي بيانِ آلياتِ وأُسسِ النقدِ الثقافيِّ ؛ لِأَنَّهَا الشقُّ الثاني من المصطلحِ ، الشقُّ الأَولُ – " النقدُ " – قد كُتِبَتْ عنه مؤلفاتٌ كثيرةٌ ، قديماً وحديثاً ، والحديثُ عن تعريفٍ له ليس سوى ضرب من التكرارِ والاجترارِ ، ولاسيما ونحنُ فِي حقلِ النقدِ الأَدبيِّ ، أَمَّا الثقافةُ فهي من العلاماتِ التي ليسَ لها تعريفٌ واحدٌ متفقٌ عليه ، وَإِنَّمَا يُلاحَظُ أَنَّ لها دلالاتٍ عدّةً ، مختلفةً باختلافِ الكتابِ والباحثينَ فِي ميادين المعرفةِ ، ومنها على سبيل المثالِ أَنَّها ( نمطٌ متسقٌ ومترابطٌ من الرموزِ والتقاليدِ والأَفكارِ والقيمِ والمعاييرِ والمعاني ينتقلُ ويتكاثرُ عن طريقٍ وراثيٍّ غير جيني شأن السلوكياتِ )[١] ، ويرى " آدم كوبر " ( أَنَّ الكلمةَ الآنَ أُفرِطَ فِي استعمالِهَا حَتَّى صارَ من الأَفضلِ تقطيعُهَا إِلى أَجزائِها المُكوِّنةِ والحديثُ عن المعتقداتِ ، والأَفكارِ ، والفنِّ ، والتقاليدِ ، بدلاً من توقعِ العثورِ على مجموعةٍ من السماتِ المشتركةِ تجمعُ هذهِ معاً كجزءٍ من حقلِ الثقافةِ الأَشملِ )[٢] ، وَالتعريفُ الأَكثرُ مُناسبة لها مع النّقدِ الثَّقَافِيِّ هو إِنَّهَا ( آلياتُ الهيمنةِ ، من خُططٍ وقوانينَ وتعليماتٍ ، كالطبخةِ الجاهزةِ ، التي تشبهُ ما يُسمّى بِالبرامجِ ، فِي علمِ الحاسوبِ ، وَمهمتُهَا هي التحكمُ بِالسلوكِ )[٣] ، وعليه فَالثقافةُ لها سلطةٌ مُهيمنةٌ على أَفعالِنا وسلوكياتِنا المختلفةِ ، وليسَ بِالأَمرِ الهينِ تجاوزها .

---

[١] – الانتخاب الثَّقَافِيّ : ٣٣٨ .

٢ – مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع : ٢٢٥ . ومن هذه التعريفاتِ أَنَّهَا ( إِحدى المفاهيمِ الشائعةِ والمستخدمة فِي النقاشِ المعاصرِ عن المجتمعِ والفنونِ [ ... ] علماءُ الأُنثربولوجي يرونَ الثقافةَ تشيرُ إِلى نموذجِ المعتقداتِ وقيمها . وهو ما ينعكسُ فِي الحِرفِ اليدويَّةِ والأَغراضِ والمؤسساتِ التي تمررُهَا من جيلٍ إِلى جيل ) : النقد الثَّقَافِيّ تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية : ١٩١ .

[٣] – النقد الثَّقَافِيّ قراءة فِي الأَنساقِ الثَّقَافِيَّةِ العربية : ٧٤ .

النَّصُّ الإبدَاعيُّ بصورتِه الطبيعيّة غير منقطعٍ عن المُتَلَقِّي ، وعن ثقافته بوصفه مستهلكاً . وعمليةُ استهلاكِ النصوصِ الأَدبيّة لها علاقةٌ وطيدة بثقافةِ المُنتجِ وثقافةِ المتقبلِ أَيضَاً ، فضلاً عن ثقافةِ البيئةِ المحيطةِ بِالعمليةِ الإبدَاعيّةِ ، ( وَتأتي وظيفةُ النقدِ الثَّقَافِيِّ من كونِه نظريةً فِي نقدِ المستهلكِ الثَّقَافِيِّ " وليست فِي نقدِ الثقافةِ هكذا بإِطلاق ، أَو مجرد دراستها ، ورصد ظواهرها وتجلياتها " ، وتعني بذلكَ الاستقبال الجماهيريّ والقبول القرّائيّ لخطابٍ ما )[1] ، فهناكَ شيءٌ يحركُ المُتَلَقِّي باتجاهِ الأَعمالِ والمنتجاتِ الأَدبيّة أَو غير الأَدبيّةِ لاستهلاكِهَا والتفاعلِ معها ، وهذا العنصرُ المحركُ يكونُ خفيّاً قابعاً فِي نفوسِ القرَّاءِ ، ولا سلطةَ لهم على تجاوزِه ، وله علاقةٌ وثيقةٌ بالثقافةِ ، فهو الذي يوجه العيونَ إلى خطابٍ معينٍ ويَحرفُها عن آخر ، وهو منزوٍ خلفَ النَّصِّ لا ظاهر فِيه ، ولنأخذ مثالاً للتوضيحِ : النحويُّ العربيُّ – إبَّان عصرِ التدوينِ مثلاً – عندما يقرأُ بيتاً من الشعرِ لشاعرٍ عاشَ قبلَ الإسلامِ ويجدُه مغايراً لما تعارفَ عليه النحويُّونَ ، ولما شاعَ فِي اللُّغةِ ، فلا يُخطِّئُ الشَّاعِرَ ، وَإِنَّمَا يبحثُ عن تأويلٍ لذلك ، ولو جاءه البيتُ ذاتُه من شاعرٍ معاصرٍ لقالَ له مباشرةً ودون تردد أَنَّكَ تلحن . هذه الظاهرةُ أَو هذا الحكمُ تقفُ خلفَه أنساقٌ مضمرةٌ ، مستوطنةٌ فِي لا وعي النحويِّ وفِي ثقافتِه ولا يمكنُه التخلص منها بسهولةٍ ، ويمكنُ إدراج ظاهرة رواية الشعرِ فِي العصرِ العباسيِّ تحتَ خيمةِ الأَنساقِ المضمرةِ المُتحكمةِ فِي آلياتِها ، وتفضيلهم القديم على المُحدثِ وكانَ الرفضُ مُقنِعاً أَي ليس اعتباطياً ، بل له مُسوغاته . ومن ثَمَّ يأتي النقدُ الثَّقَافِيُّ ليكشفَ للقرَّاءِ عن تلكَ الأنساقِ المتحكمةِ فِي لا وعي المنتجينَ والمُستهلكينَ ، وَتلكَ الأَنساقُ ( ليستْ من صنعِ مؤلفٍ فردٍ وَلكنَّها منكبتةٌ فِي الخطابِ بفعلِ سيطرةِ نموذجٍ ثَقَافِيٍّ شاملٍ ، يقومُ بضخِّ معمولاتِه فِي ثنايا الخطابِ والنسقِ )[2] ، وهذه الأَنساقُ يتبنى النقدُ الثَّقَافِيُّ الكشفَ عنها ودراستها وتحليلها وبيان عيوبها وَأَخطارِها .

---

[1] – مدخل فِي نظرية النقد الثقافيِّ المقارن : ٥١ .

[2] – النقد الثقافيّ فِي الدراساتِ النقديَّةِ العربية : د . سمير الخليل ، مجلة آفاق أَدبيَّة ، ع ٣ – ٤ ، ٢٠١١ م : ١٣ .

تحملُ بعضُ النصوصِ خلفَ جَمَالِيّاتِها أَفكاراً وعيوباً وَقُبحاً لا يمكنُ التصريح بِه علناً ؛ لأَنَّهَا إِنْ جاءتْ جهراً أَو عاريةً من الأَقنعةِ الجَمَالِيَّةِ المُراوغةِ ، يتمُّ رجمها ورفضها جملةً وتفصيلاً ، وَتُشنُّ عليها حربُ العداءِ من غيرِ هوادة أَو تريث ، أَمَّا لو تقنَّعتْ بالثوبِ الجَمَالِيِّ ، واختفت وراء الاستعاراتِ والمجازاتِ مثلاً ، عندها تتغلغلُ فِي النفوسِ حَتَّى لدى رافضيها ، صانعة طريق القبولِ لها فِي أَغلبِ الأُوساطِ ، ومع مرورِ الوقتِ تصبحُ من طبيعةِ الخطاباتِ فلا معترض عليها . فَالجَمَالِيَّةُ الأَدبيّةُ – ولاسيما الشعريَّة منها – تُسوغُ قبولَ الكذبِ ومخالفةَ العقلِ والمنطقِ ، والأَدهى من ذلكَ أَنْ قُدِّمَ الفُحشُ جَمَالِيّاً فَتقبَّلَه كثيرونَ وتداولوه حِفظاً وروايةً حَتَّى من قِبلِ أَنصارِ العفةِ أَو الدينِ ، ( فقد كانَ ابن عباس مَثلاً ممتازاً للفقيه المُتحررِ الذي يُعجبُه الشعر مهما كانَ موضوعُه فقد كان ابن عباس يُنشدُ الشعرَ الداعرَ ثم يدخلُ فِي الصلاةِ ليدلل أَنَّ الأَدبَ إِنَّمَا هو كلام لا يدخلُ فِي العقيدةِ ولا يؤثر فِيهَا وكأَنَّه أَباح للشاعرِ أَن يطرقَ الآفاقَ الواسعة دون تحرج أَو تأثم )[1] ، وهذا أَدى بالإِنسانِ العربيِّ إِلى أَن يرضى من الشعرِ ما لا يرضاه من القولِ اليوميّ أَو من خطاب التداول والتفاهم وغيرها ؛ بسببِ ( الجَمَالِيَّةِ وما فِيهَا من دغدغةٍ للخيالِ عبرَ خطابٍ مجازيٍّ مُزيفٍ وَمُشوهٍ ، غير علمي )[2] ، لِذا فَإِنَّ ( النقدَ الثقافيَّ تفيدُ فِيه أَعمالُ الثقافةِ باعتبارِها المناسبة لتشخيصِ إِخفاقاتِ المجتمعِ وعيوبِه . وكانَ خلط مفاهيم الثقافةِ بالجمالياتِ مفيداً فِي هذا الصدد ، ولاسيما فِي الدورِ الذي تؤديه الجمالياتُ فِي وضعِهَا فِي العملِ الفَنِّيِّ تلكَ المعايير العليا التي اقترحتها مفهوم الثقافة المنبثق كبديلٍ عن معايير الحضارةِ الصناعيَّةِ )[3] ، وَعليه فقد اتجه النقدُ الثَّقَافِيُّ ( إِلى كشفِ حيل الثقافةِ فِي تمريرِ أَنساقِها تحتَ أَقنعةٍ ووسائل خافيةٍ ، وَأَهمّ هذه الحيل هي الحيلة " الجَمَالِيَّة " التي من تحتِها يجري تمرير أَخطر الأَنساقِ وأَشدّها تحكماً فينا )[4] ، فليست الجَمَالِيَّةُ هبةً خالية من

---

[1] – النقد العربي القديم بين الاستقراء والتأليف : ٤٩ .

[2] – النقد الثَّقَافِيّ قراءة فِي الأَنساقِ الثَّقَافِيَّةِ العربية : ١٦٧ .

[3] – مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع : ٢٢٩ .

[4] – النقد الثَّقَافِيّ قراءة فِي الأَنساقِ الثَّقَافِيَّةِ العربية : ٧٧ .

الأيديولوجيّة[1] ، لِذا يبحثُ النقدُ الثَّقَافِيُّ عَمَّا وراءَ الجَمَالِيِّ من مُضمراتٍ ثقافيَّةٍ قد يرفضُها العقلُ أَو المنطقُ أَو الدينُ لخطورتِها أَو قُبحها ، وهناك من يرى بِأَنَّ ( الموضوعَ الجَمَالِيّ هو ذلك الموضوع الذي يمتعني بصفاتِه دونَ أن أسعى إِلى إِصلاح هذه الصفاتِ ، أَو امتلاكها أَو استهلاكها ، أَو تحويلها إِلى جزءٍ من نفسي )[2] ، ومن ثَمَّ فقبول الجَمَالِيّ غايته المتعة دون صناعة الشخصيّة ، إِذْ المُتَلقِّي ( لا يهتمُّ إلا بالاستمتاعِ باللحظةِ الحاضرةِ )[3] ، لكنَّه يتأثرُ بشكلٍ أَو بِآخر فِي مُضمراتِ ذلك الجَمَالِيّ .

هذا التحكمُ الخفي هو ما اصطلحَ عليه الغذاميّ بِـ" النسقِ المُضمرِ " ، وَيُعدُّ مفهوماً جوهريّاً ومركزيّاً فِي النقدِ الثَّقَافِيِّ ، ويُقصدُ به ( أَنَّ الثقافةَ تملكُ أَنساقَهَا الخاصةَ التي هي أَنساقٌ مهيمنةٌ ، وَتتوسلُ لهذهِ الهيمنةِ عبرَ التخفي وراء أَقنعةٍ سميكةٍ ، وأَهمُّ هذهِ الأَقنعةِ وَأَخطرُهَا هو فِي دعوانا قناعُ الجَمَالِيَّةِ ، أَي إِنَّ الخطابَ البلاغِيَّ الجَمَالِيَّ يُخبئُ من تحتِهِ شيئاً آخرَ غيرَ الجَمَالِيَّةِ ، وَليستِ الجَمَالِيَّةُ إلا أَداةَ تسويقٍ وتمريرٍ لهذا المخبوءِ )[4] ، النَّاقِدُ الثَّقَافِيُّ لا يبحثُ فِي ما يتركُه لا وعي الكاتب فِي نَصِّه فحسب ، وَإِنَّمَا يبحثُ فِي اللاوعي الجمعيّ للمجتمعِ ، أَي ما تتركه الثقافة العامة التي يعتنقها المجتمعُ المُنتجُ ، وتتسلل هذه الثقافةُ بصورةٍ سرية وبخفاءٍ تحت أَقنعةٍ عدّة .

تغيرت مسيرةُ النقدِ بعدما كانت تُعنى بالجماليَّاتِ وطرائق تشكّلها ، فَأَصبحتْ معنيةً بالمضمراتِ تحت هذه الجَمَالِيَّةِ ؛ ( ولأَنَّ النقدَ الأدبيَّ لم يكن مهتماً بعددٍ من أسئلة النقد الثَّقَافِيِّ ، كسؤالِ النسقِ بديلاً عن سؤالِ النَّصِّ ، وسؤال المضمر بديلاً عن سؤالِ الدالِّ ، وسؤال الاستهلاك الجماهيريِّ بديلاً عن سؤالِ النخبةِ المُبدعةِ ، ويتوج ذلك سؤال عن حركة التأثير

---

[1] – ينظر : بينَ الفرديَّة والأدلجة : جمال جاسم أمين ، مجلة الأقلام ، ع ٢ ، ٢٠٠٩ م : ١٣٤ .

[2] – تحليل النَّصّ الأَدبيّ بين النظرية والتطبيق : ٢٢ .

[3] – النقد الفَنِّيّ دراسة جَمَالِيَّة وفنية : ١٠١ .

[4] – إعلان موت النقد الأَدبيّ ، النقد الثَّقَافِيّ بديلاً منهجياً عنه : د . عبد الله محمد الغذامي ، ضمن كتاب ( نقد ثَقَافِيّ أَم نقد أَدبيّ ) : ٣٠ .

الفعليَّةِ ، وهل هي للنَّصِّ الجَمَالِيِّ المؤسساتيِّ ، أم لنصوص أخرى لا تعترف بها المؤسسة ، ولكنها مع هامشيتها هي المؤثرة فعلاً ، وهي المشكلة للأنساقِ الثَّقَافِيَّةِ العامةِ التي لا تسلم منها حَتَّى المؤسسة بشخوصِها ونصوصِها )[1] ، هذه الأَسئلة بقيت مهملةً مع النقدِ الأَدبيِّ ، فشمَّرَ النقدُ الثَّقَافِيُّ عن ساعديه ليخوض غمار البحث عن المختبئِ ، ويفضحُ القُبحَ وَالعيوب المستورة بالحيل اللغويّة ، لذا فَإِنَّ النقدَ الثَّقَافِيَّ يجيبُ عن تلكَ الأَسئلةِ كُلِّهَا .

إنَّ نقدَ ما بعد البنيويّة أَعطى للقارئِ فسحةً من الحرية ، لكنَّهَا بقيتْ مقيدةً بِالنَّصِّ ، ولاسيما أُفق التوقع الذي كان مرتبطاً بالمسافةِ الجَمَالِيَّة ، ومدى قدرة النَّصّ على توسيع هذه المسافة ، أَي بينَ ما تضمنه النَّصُّ وما هو راسخٌ فِي مُخيلةِ القارئِ وذاكرتِه ، إِذْ كلما اتسعت هذه المسافةُ زادت قيمةُ النَّصِّ الإبدَاعيّة ، وَ( جاءَ مشروعُ النقدِ الثَّقَافِيِّ ليوسع دائرة قراءة النَّصِّ بعد انحصارها داخل أفق توقعات القارئ ، لتنفتح على مجالاتٍ أوسع وهي الثقافة ، ويتحول دور القارئ متجاوزاً ذاته نفسها ليلعب دور الوسيط بين الثقافةِ والنصِّ ، ويلعب وعيه بالثقافةِ وبعناصرِها المركبة دوراً مهماً في الكشفِ عن المعنى ، ويكتمل المعنى من خلال وعي القارئ أيضاً باللغةِ وبنسقيتها )[2] ، وعليه فقد اتسعتْ دائرةُ الرؤيةِ النقديَّةِ التي يطلُّ منها القارئُ / النَّاقِدُ على النَّصِّ ، فلم يكن معنياً فقط بعلاقةِ النَّصِّ مع الأَجواءِ الأَدبيّةِ ، وَإِنَّمَا انفتح ليتضمن الثقافةَ والأَنساقَ المُنتجة للنصوصِ ، وهذه الأَنساقُ قد تكونُ ثَقَافِيَّةً أَو تاريخيّةً ، أَو غيرها من أَنساقٍ ظاهرةٍ أَو مضمرة .

إِنَّ النَّاقِدَ الثَّقَافِيَّ يتعاملُ مع النَّصِّ اللغويِّ أَو الأَدبيِّ بوضعِه ( داخل سياقِهِ السياسيِّ من ناحيةٍ ، وداخل سياقِ القارئِ أَو النَّاقِدِ من ناحيةٍ أُخرى . وَفِي هذا يتحركُ النَّاقِدُ من مُنطلقاتٍ ماركسيَّةٍ تُركِّزُ على العلاقةِ بينَ الطبقاتِ ، وعلى الصراعِ الطبقي كعناصر لتحديدِ الواقع الثَّقَافِيِّ . وهكذا يصبحُ النَّصُّ علامةً ثَقَافِيَّةً تتحققُ دلالتُهَا فقط داخل السياقِ الثَّقَافِيِّ السياسيِّ الذي

---

[1] – عندما يغدو النقد الثقافي حالة من الارتهان للغرب : محمد الحوراني ، مجلة الموقف الأَدبيّ ، ع ٤١٩ ، ٢٠٠٦ م : ٢٣٣ .

[2] – النقد الثقافي تنظيراً وتطبيقاً عبد الله الغذامي أنموذجاً : أحمد حسون حمادي ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ابن رشد ، جامعة بغداد ، ١٤٣٠ هـ = ٢٠٠٩ م : ١٦ .

أَنتجَهَا )[1] ، ومن ثَمَّ يقتربُ النقدُ الثَّقَافِيُّ من الاتجاهاتِ السياقيَّةِ التي تُعنى بالسياقِ المحيطِ بِالنَّصِّ ساعة ولادتِه ، لكن ليس كُلّ نقد ثَقَافِيّ ماركسي المنطلق ، فالبيئة المحيطة والمُنتجة لها أَثرٌ فِي ذلكَ ، إِذْ إِنَّ أَثر النَّصِّ فِي المُتَلقِّي مرتهنٌ بالوضعِ العامِ الذي يعيشُه متلقيه ، وما يعتنقُه من ثقافةٍ أَو دينٍ أَو سياسةٍ ، فَكُلُّ هذا له علاقةٌ وثيقة فِي تقبّلِ النصوصِ وتفسيرِها واستهلاكِها . مع التأكيدِ على أَنَّ النقدَ الثَّقَافِيّ نقد نَّصِّيّ ، يقول الدكتور عبد الله الغذامي ( النقد الثَّقَافِيّ فرع من فروع النقد النصوصي العام ، ومن ثَمَّ فهو أَحد علوم اللغة وحقول الأَلسنيَّة معني بنقدِ الأَنساق المضمرةِ التي ينطوي عليها الخطاب الثَّقَافِيّ بِكُلِّ تجلياته وأنماطه وصيغه )[2] ، لكنَّه يتخذُ من السياقِ إِجراءً وآليةً يستعينُ بِهَا فِي مقارباتِه .

النَّصُّ الأَدبيُّ مهما حاولَ صاحبُه من الادعاء بِأَنَّه موضوعيّ وغير متأثر بنسقٍ ما ، كأَنْ يكونَ ثَقَافِيًّاً أَو سياسيّاً أَو غيرهما ، لكنَّ يبقى نَصُّه يحملُ ثقافتَه وثقافةَ عصرِه ؛ ولهذا فَـ( إِنَّ القراءةَ الثَّقَافِيَّةَ تنظرُ إِلى النَّصِّ الأدبيِّ بوصفِه " دالاً " على الثقافةِ ويستمدُ قوته بحضورِ المدلول فيه ، فَالنَّصُّ مادة ثقافيَّة ، تختزل السلوكيات والممارسات ، والمفاهيم الحضاريّة السائدة إِبَّان عصر المبدع والعصور السابقة ، إلى لغةٍ مراوغةٍ لا تستقرُ على معنًى ، يزدادُ ثراؤها بتنوعِ القرَّاءِ ، ويكونُ لاحتمالاتِ وعي القارئِ بالثقافةِ وامتدادِهَا داخل النَّصِّ الأدبيِّ دور مهم في تأويلِ المعنى ، لِأَنَّ هذا الوعي الثَّقَافِيّ للقارئِ ، هو الذي يُمكِّنُهُ من تأويلِ العلاقةِ بينَ دورِ العنصرِ داخل الثقافةِ ، وكيفيةِ ارتباطه بالسياقِ داخل النَّصِّ الأَدبيِّ )[3] ، فمعرفةُ النَّاقِدِ لثقافةِ العصرِ المنتجِ للنَّصِّ أَمرٌ مهمٌ فِي فهمِ دلالةٍ معينةٍ أَو تأويلٍ خاص ، ويجدُ هذا التأويلُ القبولَ لدى الذينَ يُدركونَ الثقافةَ المُنتجةَ وما فِيهَا من أَنساقٍ للهيمنةِ والإِقصاءِ وغيرها من القضايا الثَّقَافِيَّةِ .

---

[1] – مدخل فِي نظرية النقد الثقافيّ المقارن : ٤٧ .

[2] – النقد الثَّقَافِيّ قراءة فِي الأَنساقِ الثَّقَافِيَّةِ العربية : ٨٣ – ٨٤ .

[3] – النقد الثقافي تنظيراً وتطبيقاً عبد الله الغذامي أنموذجاً : ٩ .

هذا الاتجاهُ من النقدِ غير منقطعِ الجذورِ عن الاتجاهاتِ الأُخرى المنغرسةِ فِي الذاكرةِ النقديَّةِ ، فهو يستعيرُ منها بعض الآلياتِ مع تحويرٍ يسير ؛ لِأَنَّ ( من سُننِ هذا النقدِ أَنْ يستفيدَ من مناهجِ التحليلِ المعرفيَّةِ من مثلِ تأويل النصوصِ ودراسةِ الخلفيّةِ التاريخيَّةِ ، إضافةً إِلى إفادتِه من الموقفِ الثَّقَافِيِّ النقديِّ والتحليلِ المؤسساتيِّ )[1] ، ويعتمدُ كثيراً على الاتجاهاتِ السياقيَّةِ ولاسيما الاتجاه التاريخيّ والاجتماعيّ ، ويعتمدُ أَيضَاً على التحليلِ النفسيّ ؛ لِأَنَّ هذه الاتجاهاتِ هي التي تُزودُ النَّاقِدَ بما يحتاجُ لمعرفتِه عن ثقافةِ عصرِ إنتاجِ النصوصِ ، وتعطيه معلوماتٍ وفيرةً عن الحقائقِ التي تخالفُ النصوصَ ، وتُبيّنُ بعضَ الدوافعِ التي تقفُ وراء إنتاجها . و( القراءةُ الثَّقَافِيَّةُ ، هي قراءةٌ تواصليَّة تتطلبُ وعياً بالمُنجزِ الثَّقَافِيِّ ، لأَنَّهَا تعاينُ النَّصَّ من منظورٍ ثَقَافِيٍّ متحركٍ )[2] عبر الزمنِ ، لذا تتطلبُ القراءةُ الثَّقَافِيَّةُ معرفةً بِما هو سائد فِي البيئةِ المُنتجةِ من ثقافةٍ وعاداتٍ ، ولاسيما ما كانَ فِي غيابةِ التاريخِ .

النقدُ الثَّقَافِيُّ ( معنيٌّ بنقدِ الأَنساقِ المضمرةِ )[3] ، وكشفِهَا ، وبيانِ مدى تَحكمِهَا فِي المجتمعِ ، وليسَ بما هو ظاهرٌ من النصوصِ ، ولا يُعنى بجمالياتِهَا اللغويَّةِ ؛ ومن هنا : أَي بعدما تخلى عن البحثِ عن جمالياتِ النصوصِ وتفسيرِها وتقريبِها للمُتَلَقِّي فلا فرقَ – لدى النَّاقِدِ الثَّقَافِيِّ – بينَ نَصٍّ راقٍ وآخر ركيكٍ ، وَإِنَّمَا يُعنى ( بِالدراسةِ والبحثِ فِي مجالاتٍ مختلفةٍ تقعُ جميعُها فِي نطاقِ الثقافةِ دون تفرقةٍ بينَ ثقافةٍ راقيةٍ وثقافةٍ شعبيةٍ )[4] : أَي ( أَخْذِ الثقافةِ كمجالٍ للدراسةِ بحيث لا يجري تفريق بين نَصٍّ راقٍ وآخر هابط ولا بينَ الشعبيّ والنخبويّ

---

[1] – مدخل فِي نظرية النقد الثقافيِّ المقارن : ٤٩ ؛ وَيُنظر : دليل النَّاقِد الأَدبيّ : ٣٠٩ ؛ وإعلان موت النقد الأَدبيّ ، النقد الثَّقَافِيّ بديلاً منهجياً عنه : د . عبد الله محمد الغذامي ، ضمن كتاب ( نقد ثَقَافِيّ أَم نقد أَدبيّ ) : ٢١ ؛ والمدخل إِلى مناهج النقد المعاصر : ٢٣٠ .

[2] – النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية : ٨ .

[3] – مدخل فِي نظرية النقد الثقافيِّ المقارن : ٥٢ .

[4] – النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية : ١٣ ؛ ولما كانت عنايةُ النقدِ الثَّقَافِيِّ بالنخبوي والشعبي متساويةً عُدَّ ( ثورةً للمُهمشينَ والعاديين لِأَنَّ يجدوا مكاناً فِي الساحةِ الثَّقَافِيَّةِ المتزايدةِ الأَثمار ) : المصدر نفسه : ١٦ .

لتجنب الموقف الأيديولوجي )[1] ، والأَكثر من ذلكَ فهو يُعنى بِالنَّصِّ الإبدَاعيِّ الرائعِ كتعاملِه مع النكتةِ والإشاعةِ أَو الإعلانِ أَو غيرها من منتجاتِ المجتمعاتِ ، لذا يَقولُ النَّاقِدُ الثَّقَافِيُّ : ( نحنُ فِي النقدِ الثَّقَافِيِّ لم نعدّ معنيينَ بما هو فِي الوعي اللغويّ ، وَإِنَّمَا نحنُ معنيونَ بالمضمراتِ النسقيَّةِ ، وبالجملةِ الثَّقَافِيَّةِ التي هي المقابلُ النوعيّ للجملتينِ النحويَّةِ وَالأَدبيّةِ )[2] ، أَي يركزُ جُلَّ عنايته على المُحركِ المختفي تحتَ المنتوجِ والمستهلكِ الثَّقَافِيِّ .

قد جمعَ الدكتورُ " عماد الخطيب " مبادئ النقد الثَّقَافِيّ فِي النقاطِ[3] :–

١ – تجاوز الأَدب الجَمَالِيّ .

٢ – تناول النصوص بِوصفِهَا مُنتجاً ثَقَافِيّاً أَيَّاً كان النَّصُّ .

٣ – دراسةُ النَّصِّ دونَ النظرِ إِلى مستواه ، سواء كانَ هامشيَّاً أَم نخبويّاً .

٤ – لا يخضعُ العملُ النقديُّ للذوقِ .

٥ – عدم التسليم بفكرةِ المحاكاة أَو التخييل .

هذه أَهم أُسس النقدِ الثَّقَافِيِّ ، وقد تطول لدى بعض النقادِ وقد تتقلص ، لكنها هي المبادئ الرئيسة . ومن الدراساتِ التي قامتْ على النقدِ الثَّقَافِيّ فِي معالجتها للنَّصِّ الشعريِّ[4] :

---

[1] – النقد الثقافيّ فِي الدراساتِ النقديَّةِ العربية : د . سمير الخليل ، مجلة آفاق أَدبيَّة ، ع ٣ – ٤ ، ٢٠١١ م : ١٠ ؛ وينظر : مدخل فِي نظرية النقد الثقافيِّ المقارن : ٤٢ – ٤٣ .

[2] – مدخل فِي نظرية النقد الثقافيِّ المقارن : ٥٠ .

[3] – ينظر : فِي الأَدب الحديث ونقده عرض وتوثيق وتطبيق : ٣٣٠ .

[4] – ومنها على سبيل المثال : قراءة القصيدة الحرة : د . عبد الله محمد الغذاميّ ، ع ٥ ، ١٩٩٨ م ؛ والسلطة الفلسفيّة وأَثرها فِي تشكيل اللغة الشعريَّة : محمد سالم سعد الله ، ع ٥ ، ٢٠٠٢ م ؛ و النَّصّ وطوق السلطة : عبد العزيز إبراهيم ، ع ٣ ، ٢٠٠٨ م ؛ وشعريَّة عقد الاستنساخ قراءة ثقافيَّة لصناعةِ الكتاب الشعريّ فِي العراق : د . صالح زامل ، ع ١ ، ٢٠٠٩ م ؛ وعيوب الخطاب نسق الولاء .. الأيديولوجيا بدل القبيلة فِي تجربة السَّيَّاب : د . كريم شغيدل ، ع ١ ، ٢٠٠٩ م ؛ ومدخل سوسيولوجي لشعريّة التسعينيات أنموذج تطبيقي : د . صالح زامل ، ع ٢ ، ٢٠١٠ م .

**الحواضن الثَّقَافِيَّة وَأَنساق إِنتاج نصوص النخبة واستهلاكِهَا لـ" د . فائز الشرع "**

لا يولدُ النَّصُّ الإبدَاعيُّ من فَراغ ، وَإِنَّمَا هناكَ خلفَ النَّصِّ مُسبباتٌ كثيرةٌ تقفُ وراءَ تلكَ الأَعمالِ مُحفزةً تارةً ومنتجةً أُخرى ، وقد حاولتِ الاتجاهاتُ النقديَّةُ السياقيَّةُ بيانَ وكشْفَ بعضٍ من تلكَ الدوافعِ المختبئةِ وراء ظاهرِ النَّصِّ للقارئِ وإِقناعِه بِهَا ، ولاسيما فِي الاتجاهاتِ الاجتماعيَّةِ والنفسيَّةِ والتاريخيَّةِ ، ثُم جاءَ النقدُ الثَّقَافِيُّ لِيُظهرَ المُخبئاتِ التي عجزتْ تلكَ الاتجاهاتُ عن بيانِهَا ، أَو التي لم يكنِ البحثُ عن هذهِ المضمراتِ والأَنساقِ المُنتجةِ من مهامِ تلكَ الاتجاهاتِ ، من هنا تبنى النقدُ الثَّقَافِيُّ مسألةَ كشفِ الأَنساقِ المضمرةِ فِي الخطاباتِ بصورةٍ عامةٍ ولاسيما الجَمَالِيَّة منها ، التي بقيتْ مهملةً طوالَ مسيرةِ النقدِ الأَدبيِّ فِي التاريخِ ، إِذْ كَمَا يَزعمُ الغذاميّ بِـ( أَنَّ فِي الخطابِ الأَدبيِّ ، وَالشعريِّ تحديداً ، قيماً نَسقيَّةً مُضمرةً ، تَتسببُ فِي التأسيسِ لِنسقٍ ثَقَافِيٍّ مُهيمنٍ ظلَّتِ الثقافةُ العربيَّةُ تُعاني منه على مدى مَا زَالَ قَائِماً ، ظَلَّ هذا النسقُ غير منقودٍ وَلَا مكشوفٍ بِسبب توسله بِالجَمَالِيِّ الأَدبيِّ ، وَبِسببِ عمى النقدِ الأَدبيِّ عن كشفِه )[1] ، وهذا سببٌ فِي مجيءِ النقدِ الثَّقَافِيِّ وَدخوله إِلى ميدانِ الأَدبِ .

تأتي هذه الدراسةُ لتعومَ فِي القصيدةِ العربيَّةِ العباسيَّةِ فِي محاولةٍ لبيانِ ما تغافلَهُ النقدُ الأَدبيُّ العربيُّ طيلةَ عمرِهِ ، إِذْ يصرحُ النَّاقِدُ – ومن العنوانِ – بِإِظهارِ ما كانَ مختبئاً وراءَ إِنتاجِ هذِهِ النصوصِ من حواضنَ ثقافيَّةٍ وأَنساقٍ مضمرةٍ متقنعةٍ بِالجَمَالِيَّةِ الشعريَّةِ التي كانَ العربيُّ آنذاكَ يُكِنُّ لها التبجيلَ والقداسةَ . يختارُ النَّاقِدُ فِي دراستِه قصيدتَينِ ، ويحللُهما وفقَ الثقافةِ التي أَنتجَتْهما ، ولاسيما الحاضنة التاريخيَّة التي اتكأَتْ عليهما ، وبيانِ أَثرِ الثقافةِ فِي بنيةِ القصيدَتينِ وَفِي إِنتاجِهما : أَي البحث عن المضمرِ الدلاليّ للخطابِ الشعريِّ ، ذلكَ المضمرُ

[1] – إعلان موت النقد الأَدبيّ ، النقد الثَّقَافِيّ بديلاً منهجياً عنه : د . عبد الله محمد الغذامي ، ضمن كتاب ( نقد ثَقَافِيّ أَم نقد أَدبيّ ) : ٣١ .

الفاعلُ والمؤثرُ والمُحركُ الخفي فِي تفاعلِنا وتلقينا واستهلاكِنا للنصوصِ[1] . فَتأتي قراءةُ النَّاقِدِ الثَّقَافِيَّةُ لِـ( تكشفَ عن منطقِ الفكرِ داخل النَّصِّ ، بدلاً من ادعاءاتِ المؤلفِ . وتسعى إلى رصدِ التفاعلِ بينَ مرجعيَّةِ النَّصِّ الثَّقَافِيِّ ، والوعي الفرديّ للمبدعِ ، فتنطلقُ من الخلفيَّةِ الثَّقَافِيَّةِ للنَّصِّ ، مروراً بتأويلِ مقاصدِ المبدعِ ووعيه ، وانتهاءً بدورِ القارئِ النَّاقِدِ )[2] .

الشَّاعِرَانِ لهما مكانةٌ فِي الأَدبِ العربيِّ ، وهما دعبل الخزاعيّ والمتنبي ، وَقد أَعطى النَّاقِدُ لِكُلِّ قصيدةٍ اسماً ، ولم يَأتِ هذا الاسمُ جُزافاً ، وَإِنَّمَا أُقتبِسَ من اسمِ حيوانٍ وردَ ذكره فِي القصيدةِ ، فقصيدةُ المتنبي " عقابيَّة " نسبة إِلى طائرِ العقابِ – بالرغمِ من تضمن القصيدةِ على أَسماءٍ أُخرى مثل " **الذئاب ، كلاب** " – الواردُ فِي قولِه :

***يَـــهزُّ الــــجيشُ حولَكَ جـــانِبيه          كما نَفَضَتْ جَناحَيها العُقابُ***[3]

أَمَّا قصيدة دعبل فـ" **كلابيَّة** " نسبة إِلى الكلبِ ، وذلكَ فِي قولِه :

***كذلكَ أَهلُ الكهفِ فِي الكهفِ سبعةٌ          خيار إِذَا عُدُّوا وثامنهم كلبُ***[4]

فضلاً عن ذلكَ لما يحملانَه من لَمساتٍ ثقافيَّةٍ فِي الذائقةِ العربيَّةِ ، وقد أَشارَ النَّاقِدُ إِلى ذلكَ بقولِه : ( قد أَطلقْنَا على كُلِّ قصيدةٍ منهما تسميةً مأخوذةً عن التقنيعِ الحيوانيِّ – الرمزيّ للدلالةِ على ممثّلِ السُّلطةِ ، إِذْ مَثَّلَ العقابُ رمزاً ايجابياً لسيفِ الدولةِ والكلبُ رمزاً سلبياً للمعتصمِ ، مع تصرفٍ فِي توجيه الدلالةِ حيث العقابيَّة منسجمة مع العقابِ الذي وجهه سيفُ الدولةِ للخارجينَ على سلطتِه ، والكلبيَّة متسقة مع الكلَبِ [...] الذي يمثّلُ سعارَ السلطةِ فِي

---

[1] – النقد الثَّقَافِيّ قراءة فِي الأَنساقِ الثَّقَافِيَّةِ العربية : ٦٨ – ٧٠ .
[2] – النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية : ٧ .
[3] – ديوان أَبي الطيب المتنبي : ١ / ١٦٧ .
[4] – شعر دعبل بن عليّ الخزاعيّ : ٤٩ .

التعاملِ مع الشعبِ )[1] ، وَمِن هُنا يتضحُ السببُ من وراءِ التسمِّية ، فَكُلُّ اسمٍ يلائمُ المحتوى النَّصِّيَّ للقصيدةِ والخلفيَّةَ الثَّقَافِيَّةَ المُنتجةَ لها ، التي ينتمي إِليهَا المبدعُ .

يشيرُ النَّاقِدُ فِي مقدمةِ دراستِه إلى الأَساسِ الذي اعتمدَه فِي عملِه النقديِّ ، وهو أَنماط القراءة التي قدمها " كلنر " والتي أَسماها بـ" ثقافة الوسائل " ، وتلكَ الأَنماط هي : قراءة الهيمنة ، وقراءة التحاور ، وقراءة المعارضة ، وهذه الأَنواعُ من القراءة وُضِعَتْ ( لمعالجةِ النَّصِّ من خلالِ تفاعلاتِه مع المجتمعِ وطبيعةِ العلاقةِ بِأنظمةِ الإِنتاجِ والاستقبالِ ، للكشفِ عن التعقيداتِ القائمةِ بينَ النصوصِ والجمهورِ والقِوى التي توالي – أَو تقاطعُ مع – إِنتاجِ الوسائلِ )[2] ، ويختارُ النَّاقِدُ قراءةَ الهيمنةِ مع قصيدةِ المتنبي ؛ لِأَنَّ الشَّاعِرَ سعى لبقاءِ السلطةِ النخبويَّةِ المهيمنةِ فِي الساحةِ السياسيَّةِ ، فِي حين لجأَ إِلى قراءةِ المُعارضةِ مع قصيدةِ دعبل ؛ لِأَنَّه يناهضُ السلطةَ ويعارضُها ، والأَكثر من ذلكَ أَنَّه يؤججُ الجمهورَ للثورةِ على هيمنتِهَا ، وَيُحاولُ إِظهارَ عيوبِهَا ، ومن ثَمَّ الإِطاحة بِهَا وإِقامة سلطةٍ بديلةٍ ، فـ" المُتنبي " كانَ مُؤيداً للسلطةِ ويرغبُ فِي إِدامةِ هيمنتِهَا ، على العكسِ من " دعبل " الذي كان مُعارِضاً للسلطةِ راغِباً عنها ، وعليه كانَ اختيارُ القراءةِ المُناسبةِ من قِبلِ النَّاقِدِ .

يُحدّدُ النَّاقِدُ – في مُقدمتِه – المسارَ الذي يسلكُه ، وذلك بِأَنْ ( يكونَ التركيزُ على الحواضنِ التي شكلتْ ملامحَ الإِنتاجِ ووجهتْ مقاصدَه الفكريَّةَ وَ الجَمَالِيَّةَ )[3] ؛ لِأَنَّ النَّصَّ من وجهةِ نظرِ النَّاقِدِ ( لا يخضعُ لظرفِ التسليعِ المؤقتِ ، إِنَّمَا يمثِّلُ الوثيقةَ المُنتجةَ على وفقِ منظورٍ نخبويٍّ هيأَ لهذا النَّصِّ أَن يبرزَ )[4] ، ولِهذا يُلاحَظُ أَنَّ النَّاقِدَ اختارَ قصيدتَينِ من حاضنتَينِ مختلفتَينِ ، الأُولى مَدْحِيَّةٌ غارقةٌ تحتَ النخبةِ وَالهيمنةِ ، وتعملُ بِكُلِّ ما تملكُه من وسائلَ وآلياتٍ فِي المحافظةِ على هذهِ الهيمنةِ وديمومتِهَا ، والأُخرى هجائِيَّةٌ ذاتَ حاضنةٍ

[1] – الحواضن الثَّقَافِيَّةُ وأَنساق إِنتاج نصوص النخبةِ واستهلاكِهَا : د . فائز الشرع ، مجلة الأَقلام ، ع ١ ، ٢٠٠٩ م : ٥٣ .

[2] – المصدر نفسه : ٥٢ ؛ وينظر : مدخل فِي نظريَّةِ النقد الثَّقَافِيّ المقارن : ٤٢ – ٤٣ .

[3] – الحواضن الثَّقَافِيَّةُ وأَنساق إِنتاج نصوص النخبةِ واستهلاكِهَا : ٥٣ .

[4] – المصدر نفسه : ٥٣ .

مختلفةٍ تماماً ، إنَّهَا من الهامشِ أَو المهمشينَ ، وتسعى إِلى تقويضِ مركزيَّةِ الهيمنةِ وَإِحلالِهَا ، بِمَا لديها من أَساليبَ فِي الحجاجِ وغيرها من سُبُلِ التقويضِ . وعليه فَالناقدُ أَخذَ يَنظرُ ( إِلى النَّصِّ بوصفِه حادثةً ثقافيَّةً وَليسَ مُجتلى أَدبيَّاً فحسب )[1] ، وَيُلاحظُ أَنَّ الدراسةَ ركزتْ عنايتها فِي مَا هو خلفَ النَّصِّ من ثقافةٍ وأَيديولوجيَّة ، وهو رَغبةُ المُتنبي فِي استمرارِ هيمنةِ الممدوحِ ، ورَهبتُه من انتصارِ الطرفِ المعارضِ للسلطةِ فَـ( جرى تدوين الرغبةِ مع الرهبةِ ليكونا الجملةَ الثَّقَافِيَّـةَ التـي تصـنعُ النسقَ الثَّقَـافِيَّ المُحركَ للخطـابِ والمُتحكمَ بالـذاتِ الثَّقَافِيَّـةِ )[2] ، وهذا مـا حاولتِ الدراسةُ اكتشافَهُ والوصولَ إِليه .

### عقابِيَّةُ المُتنبي

يُعنى النقدُ الثَّقَافِيُّ بِآلياتِ إنتاجِ المعاني ، ونشرها واستهلاكهَا فِي المجتمعاتِ[3] ، وَمن ثَمَّ راحَ النَّاقِدُ يُبـيّنُ دوافـعَ الإِنتـاجِ بقولِـه : ( يسـتندُ إِنتـاجُ قصـيدةِ المتنبـي إِلـى حاضـنـةٍ ظرفيَّـةٍ ، احتكمت إِلى حدثٍ طارئٍ )[4] ويضيف إِلى ذلكَ قولَه ( ينطلقُ التأَييدُ النخبويُّ الذي يعكسُه نَصُّ المتنبي من عقيدةٍ راسخةٍ بوجوبِ طاعةِ الحاكمِ – الزعيم ، وعدم الخروجِ على سلطتِه وتقويضه على نحو مطلق شؤون الرعية من دون أَدنى إِرادة لهم فِي اختيارِ مصيرهم ، وَفِي ذلكَ تكريس للأنموذج الدكتاتوري بأَقصى صورِه )[5] ، فقد سعى النَّصُّ إِلى إِدامةِ ثقافةِ النخبةِ وسلطتها على المُهمشينَ ، بل الدافعُ لوجودِه هو شَرعَنَة فعل السلطةِ وَأَعمالِهَا ، فِي حين انتزعَ من الخارجينَ عليها كُلَّ الحقوقِ الشرعيَّةِ لفعلِهم ، لكن النَّصّ لا يوصفُ بِأَنَّه ذو عقيدةٍ راسخةٍ . أَما الشَّاعِرُ فهو مع السلطةِ ساعةً وعليها ساعات طوال ، ولهذا يضمُّ ديوانُه كثيراً من قصائدِ الهجاءِ ، ولاسيما للسُّلطةِ ، ومن هنا يمكنُ القولُ إِنَّ لا عقيدة راسخة لدى المتنبي فِي مدحِه ، أَضف إِلى

---

[1] – النقد الثَّقَافِيّ قراءة فِي الأَنساقِ الثَّقَافِيَّةِ العربية : ٦٥ – ٦٦ .

[2] – المصدر نفسه : ١٤٩ .

[3] – ينظر : مدخل فِي نظريَّةِ النقدِ الثَّقَافِيّ المقارن : ٤٥ .

[4] – الحواضن الثَّقَافِيَّةُ وأَنساق إِنتاج نصوص النخبةِ واستهلاكِهَا : ٥٣ ؛ وينظر : النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية : ٥٢ .

[5] – الحواضن الثَّقَافِيَّةُ وأَنساق إِنتاج نصوص النخبةِ واستهلاكِهَا : ٥٤ .

ذلكَ أَنَّ القصيدةَ قريبةٌ من شعرِ المناسباتِ الذي حوربَ من قِبل المدارسِ النقديَّةِ الحديثةِ ؛ ( لِأَنَّه غالباً لا يكونُ تعبيراً عن أَعماقِ نفسِ الشَّاعِرِ ولا صدًى لانفعالٍ عميقٍ بِفكرةِ القصيدةِ )[1] ، وهذا يؤكدُ بِأَنَّ لا عقيدة راسخة أَنتجتِ النَّصَّ وَإِنَّمَا هي مناسبةٌ ظرفيَّةٌ عابرةٌ .

صَنَعَ المتنبي افتتاحَ القصيدةِ على غرارِ الخطاباتِ السياسيَّةِ التي تُضمرُ أَكثرَ ممَّا تظهرُ ، مع سَلبِ الطرفِ المُعارِضِ من كُلِّ حقوقِ الإنسانيَّةِ ، وقد تضمنَ الافتتاحُ أَيضَاً التضادَ بينَ الممدوحِ والمهجو ، فقال :

***بِغيرِكَ رَاعياً عَبَثَ الذئابُ وَغيرِكَ صارِماً ثَلَمَ الضّرابُ***

***وَتَمْلكُ أَنفسَ الثقلينِ طُرّاً فَكيفَ تَحوزُ أَنفُسَهَا كلابُ***[2]

استبدلَ الشَّاعِرُ حركةَ التمردِ أَو علاقةَ التمردِ بينَ السُّلطةِ والخارجينَ بِالعَلاقةِ بينَ الإِنسانِ السويّ المُتمثِّلِ بالسلطةِ ، فَعبرَ عنه بالراعي ، فِي حين قَنَّعَ الآخرَ بِالحيوانِ انتقاصاً منه ، وإِقلالاً من شأنِه لِما يقومُ به من أَعمالٍ ، فالسلطةُ أَضفى عليها الشَّاعِرُ الملامحَ الإِنسانيَّةَ ، ولم يكتفِ بذلكَ وَإِنَّمَا بالغَ عندما جعلَ زمامَ الخلقِ كُلَّه بيد هذا الشخص الممدوح ، (***وَتَمْلكُ أَنفسَ الثقلينِ طُرّاً*** ) ، أَما الآخر المتمرد فقد جرَّده الشَّاعِرُ من أَيسرِ حقوقِه من إِنسانيَّتِه ، وأَخفى هويته وأَبرزَ فعلَه ، ثُمَ صرَّحَ بهويته بسخريةٍ منها مخفياً ذلك بقولِهِ " **كِلابُ** " إِشارةِ إِلى القبيلةِ[3] ، وقد جعلَهم فِي أَدنى مراتبِ الحيوانيَّةِ فِي الثقافةِ العربيَّةِ ، أَو فِي العرفِ العربيِّ ، والقصيدةُ بُنيتْ على ثنائيَّةِ القُبحِ والجمالِ ، المتمثلينِ بالمتمردِ أَو المُهمشِ والسلطة أَو النخبويّ .

[1] – شعر الشام خليل مردم : ٢٠٣ .

[2] – ديوان أَبي الطيب المتنبي : ١ / ١٦٧ .

[3] – يُنظر : الحواضن الثَّقَافِيَّةُ وأَنساق إِنتاج نصوص النخبةِ واستهلاكِهَا : ٥٤ .

الفكرُ الأَيديولوجيُّ الذي يضمرُه خطابُ المتنبي ، هو الإيمانُ بالسلطةِ والمحافظةُ عليها ، ورفضُ كُلِّ الخارجينَ عليها ، وهذا يعكسُ علاقةً بين السلطة / الممدوح والخارجينَ / المهجو أَشبه ما تكونُ بعلاقةِ السيدِ بالعبيدِ[1] ، ويَظهرُ ذلكَ فِي قولِه :

***وَإِنَّهمُ عبيدُكَ حيثُ كَانُوا　　　إِذَا تدعو لِحَادِثَةٍ أَجابُوا[2]***

أَمَّا الحاضنة الاجتماعيَّة التي كانت وراء هذا الخطابِ فمتمثلة فِي حبِّ الشَّاعِرِ إِلى الحياةِ البدويَّةِ وإِعجابه بِهَا ، وعليه فهو يرى سيفَ الدولةِ بعينِ شاعرٍ جاهليٍّ ، يمجدُّ الحربَ للحربِ ، وتَأكيده لسلطةِ النخبةِ الثَّقَافِيَّةِ وحقّها فِي الحكمِ ، فهو أشبه بالداعي لها أَو المُثَقِف لتأييدِها ، أَي يمثّلُ دورَ الوسيطِ بينَ السلطةِ والرعيةِ[3] ، ويتجلى ذلكَ فِي قولِه :-

***وَكَيفَ يَتِمُّ بأسُكَ فِي أُنَاسٍ　　　تصيبـــــهم فَيُؤلِمُكَ المصابُ***

***ترفقْ أَيُّهَا المولى عـليهم　　　فَإِنَّ الرفــقَ بِالجاني عتابُ[4]***

وهنا يظهرُ النسقُ البدويُّ جليّاً ، وَذلكَ فِي طلبِ الشفاعةِ لهم ، والإِشادةِ به ، وَحَتَّى البأس وما فِيه من تأديبٍ للخارجينَ ، وللبداوةِ أَثَرٌ فِي تضمينِ القصيدةِ معاني تعودُ على النساءِ ، فالجاهليّ يتباهى بشجاعتِه وحفظِ عرضه ، وهذا ما ضيعه المتمردونَ على السلطةِ ، ثُمَ راحَ الشَّاعِرُ ينتقصُ منهم بِوصمِهم بالأُنوثةِ[5] ، وذلك بقولِهِ :-

***فقاتل عن حريمهم وفروا　　　ندى كَفيكَ والنسبُ القرابُ***

---

[1] – يُنظر : الحواضن الثَّقَافِيَّةُ وأَنساق إنتاج نصوص النخبةِ واستهلاكِهَا : ٥٤ – ٥٥ .
[2] – ديوان أَبي الطيب المتنبي : ١ / ١٧٠ .
[3] – يُنظر : الحواضن الثَّقَافِيَّةُ وأَنساق إنتاج نصوص النخبةِ واستهلاكِهَا : ٥٥ .
[4] – ديوان أَبي الطيب المتنبي : ١ / ١٦٩ – ١٧٠ .
[5] – يُنظر : الحواضن الثَّقَافِيَّةُ وأَنساق إنتاج نصوص النخبةِ واستهلاكِهَا : ٥٥ – ٥٦ .

***وحفظكَ فيهم سلفي معدٍّ وَأَنَّهم العشائرُ والصحابُ***[1]

لكن يحقُّ للقارئِ أن يقولَ ليسَ حِفظُ العرضِ والدفاع عنه مزيةً من مزايا الجاهليّ فحسب ، بل أَكدَّ الإِسلامُ على صيانته ، والتضحية من أَجلِّه ، حَتَّى أَنَّ رسولَنا الأَكرم ( ﷺ ) فِي حديثٍ له قال : ( مَنْ قُتِلَ دُونَ أَهْلِهِ فَهُوَ شَهِيدٌ )[2] ، ومن ثَمَّ فصيانةُ العرضِ مزيةٌ يَحُبُّها الإِسلامُ ويؤكدُ عليها ، وليستْ خاصةً أَو مُقتصرةً على الجاهليَّةِ .

**كلبيَّة دعبل**

القصيدةُ الأُخرى لشَاعِرٍ وقفَ شاهراً لسانَه بوجهِ السلطةِ أَو بوجهِ الثقافةِ النُّخبويَّةِ ، إِذْ كانَتْ له باعٌ طويلةٌ فِي هجاءِ قصرِ الخلافةِ وأَفعالِه ، وهو من المناوئينَ والمعارضينَ لخطابِ النُّخبةِ الحاكمةِ ؛ لذا يرى النَّاقِدُ أَنَّ القصيدةَ تُقدِمُ ( صورةً ثقافيَّةً عن اتجاهاتِ المعارضةِ السياسيَّةِ التي تُبديها النخبةُ الثَّقَافِيَّةُ للسلطةِ القائمةِ ، منطلقة من الممكناتِ النظريَّةِ ، مع التوافرِ على الوثيقةِ المجرمةِ " أَدلَّةِ الاتهامِ " ، ومعززة بالحافزِ الأَيديولوجيِّ فِي توجيه النقدِ / الهجاءِ ونوعه ، فضلاً عن التوافرِ على نوعِ الخطابِ المُعدِّ للاستهلاكِ الشعبيِّ ، رغبة فِي تفجيرِ الموقفِ الشعبيِّ وتفعيلِ عناصرِ التمردِ )[3] ، فالقصيدةُ مُحمَلةٌ بالأَنساقِ المناهضةِ للسلطةِ والمتمثلة فِي المعتصمِ العباسيِّ ، وذلكَ من الفكرِ الأَيديولوجيِّ ومن التعبئةِ للثورةِ ومن شعبيَّةِ النَّصِّ ، إِذْ لم يَكنْ موجهاً إلا لعمومِ الناسِ ولاسيما المهمشينَ المنتمي إِليهم المُبدع .

الحاضنةُ الظرفيَّةُ عامةٌ شموليّة أَي آنيةِ القصيدةِ لم تُحدَّدْ بزمنٍ معينٍ ، وَإِنَّمَا ممتدةُ الزمنِ ، ومتسعةُ الأُفقِ ، وشعبيَّةُ الجمهورِ ، والقصيدةُ اعتمدتْ فِي بنيانِ مضمونِهَا الهجائيِّ على

---

[1] – ديوان أَبي الطيب المتنبي : ١ / ١٦٨ .
[2] – مسند الإمام أحمد بن حنبل : ج ٣ / ١٩٠ ، رقم الحديث : ١٦٥٢ .
[3] – الحواضن الثَّقَافِيَّةُ وأَنساق إِنتاج نصوص النخبةِ واستهلاكِهَا : ٥٦ .

محورَينِ : الأَولِ ( الانطلاق من الدينِ لتوجيه النقد القائم على ما لحقَ بالدينِ من أَذى نتيجة حُكمِ المعتصمِ )[١] ، إِذْ ابتدأَ الشَّاعِرُ بقولِه :

***بكى لِشَتاتِ الدينِ مُكتئبٌ صَبٌّ          وَفاضَ بفرطِ الدمعِ من عينِه غربُ***

***وَقامَ إِمامٌ لم يكنْ ذا هدايةٍ          فليسَ له دينٌ وليسَ له لُبٌّ***[٢]

فالشاعرُ يطعنُ فِي شرعيَّةِ الخليفةِ المتولي للحكمِ ، فضلاً عن أَنَّه يدخلُ المُتَلقِّي فِي مطلعٍ رثائيٍّ تشاؤميٍّ ، والمرثي هو الدين ، ثُم بدأَ بتفكيكِ وتعريةِ السلطةِ من أَحقِّيَّةِ الحكمِ ، فأُول ما جرّدَ الخليفةَ منه كانَ الدين ؛ لِأَنَّه الأَساسُ فِي الخلافةِ ، إِذْ لا خليفة بلا دينٍ ، وهنا انتفى عن السلطةِ جوهر حُكمِهَا ، ثُم يعرجُ إِلى العقلِ ، إِذْ هو شرطٌ رئيسٌ فِي تولي القيادةِ ، فلا تصحُّ سُلطةٌ دونَ عقلٍ لتدبيرِ الأُمورِ وشؤونِ البلادِ ، فالأُول – أَي الدين – شرطٌ دينيّ ، والآخرُ شرطٌ سياسيّ[٣] ، وقد نجحَ الشَّاعِرُ فِي جمعِهما بِشطرِ بيتٍ شعريٍّ .

يلجأُ الشَّاعِرُ إِلى التناصِ مع الآيةِ القرآنيَّةِ ليصف الحاكم وصفاً شنيعاً ، وذلكَ مع قولِه تعالى : ﴿ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ ﴾[٤] ، والتناصُ قد أَضفى على النَّصِّ الشعريِّ شيئاً من قوةِ البرهانِ ، وأُسلُوباً جيداً فِي الحجاجِ وَالإِقناعِ ، وليكتسبَ أَكثرَ عدداً من المؤيدينَ له ؛ وذلكَ باعتمادِه التناص مع الخطابِ القرآنيِّ ، ( ويمثّلُ وصفه بالكلبِ من خلالِ نَصٍّ دينيٍّ فِي قصةِ أَهلِ الكهفِ ، مع تجريدِه من فضيلةِ الأَخيارِ كما هو حال كلب " أَهل الكهفِ " واستخلاص الكلبيَّة الحيوانيَّة وتقنيعه إِياها )[٥] وذلك فِي قولِهِ :

***مُلوكُ بني ( العباسِ ) فِي الكُتبِ سبعةٌ ؛          ولم تأتِنَا عن ثامنٍ لهم كُتبُ***

---

[١] – الحواضن الثَّقَافِيَّةُ وأَنساق إِنتاج نصوص النخبةِ واستهلاكِهَا : ٥٦ .

[٢] – شعر دعبل بن عليّ الخزاعيّ : ٤٨ – ٤٩ .

[٣] – الحواضن الثَّقَافِيَّةُ وأَنساق إِنتاج نصوص النخبةِ واستهلاكِهَا : ٥٦ – ٥٧ .

[٤] – من الآية ( ٢٢ ) من سورةِ الكهفِ .

[٥] – الحواضن الثَّقَافِيَّةُ وأَنساق إِنتاج نصوص النخبةِ واستهلاكِهَا : ٥٧ .

كذلكَ أَهلُ الكهفِ فِـــــي الكهفِ سبعةٌ          خيار إِذَا عُدُّوا وثامنهم كلبُ

وَإِنـي لأُعــلـي كلبــــهم عنكَ رفــــــعةً          لأَنَّكَ ذو ذنبٍ وليس له ذنبُ[1]

يجعلُ المبدعُ فِي البدءِ التناصَ مسوغاً لدحضِ أَهليته لخلافةِ الأُمَّةِ ، ثُم يتراجعُ عن قولِه ، ليسلبَ منه الصفةَ المحمودةَ فِي الكلبِ ، والناقدُ بيَّنَ ذلكَ ، تحتَ الحاضنةِ الظرفيَّةِ للقصيدةِ .

الأَبياتُ السالفةُ تُمثِّلُ الثقافةَ الأَيديولوجيَّةَ التي يعتنقُهَا الشَّاعِرُ ، وموقفَه من السلطةِ العباسيَّةِ كُلِّهَا ، وليسَ شخصَ المهجو فقط ، ( فقد وصفهم بالملوكِ – لا الخلفاء – لِيجردهم من الشرعةِ الدينيَّةِ ، ويمنحُهم الصفةَ السياسيَّةَ الناتجة عن الغلبةِ " ملوك " ، أَشارَ بِملوكِ بني العباسِ ، كما جرَّدهم من الوصفِ الايجابيِّ / الإيمانيِّ الذي استظهره فِي ذكرِ أَهلِ الكهفِ " ***خيار إِذَا عُدُّوا*** " ، وهذا الاستظهارُ يستبطنُ ما يُضادُ الصفة فيمن ذكروا مساوينَ إِياهم فِي العددِ لا القيمة )[2] . النَّاقِدُ كشفَ المضمرَ من الخطابِ ، وأَوضحَ مَا تحتَهُ من أَنساقٍ باطنيَّةٍ مختبئةٍ خلفَ جَمَالِيَّةِ التناصِ القرآنيِّ ، إِذْ نَجَحَ الشَّاعِرُ فِي جعلِ خطابِه الشعريِّ خطاباً سياسيَّاً قاسياً ، وأَخفى تحتَ عباءةِ الجمالِ البلاغيِّ سلاحاً خطيراً ، موجهاً للسلطةِ الحاكمةِ ، كشفَه النقدُ الثَّقَافِيُّ .

للدولةِ أَثرٌ فِي المجتمعِ ، سلباً أَو إِيجاباً ولا شكَّ فِي ذلك ، وَالمُعارضةُ وجهٌ من وجوهِ ذلكَ الأَثرِ ، فالحاضنةُ الاجتماعيَّةُ للقصيدةِ التي استندَ الشَّاعِرُ إِليهَا فِي خطابِهِ الهجائِيِّ ، وتوجيه النقد للسلطةِ وَأَفعالِهَا ، واعتمدَ نسقينِ فِي تسويغِ خطابِه للمجتمعِ ، وهما هويةِ السلطةِ وَأَصل رجالِهَا ، ومكانتهم وممارساتهم ، وَقد كانَ التعريضُ بِأَصلِ رجالِ الدولةِ[3] ، وذلك واضحٌ فِي قولِهِ :-

---

[1] – شعر دعبل بن عليّ الخزاعيّ : ٤٩ – ٥٠ .

[2] – الحواضن الثَّقَافِيَّةُ وأَنساق إِنتاج نصوص النخبةِ واستهلاكِهَا : ٥٧ .

[3] – يُنظر : المصدر نفسه : ٥٨ .

***لَقد ضاعَ أَمرُ الناسِ إِذْ سَاسَ مُلكَهم وصيفٌ وَأَشناسٌ وَقد عَظُمَ الكربُ***[1]

يبدو أَنَّ الشَّاعِرَ هنا يكشفُ الزيفَ المتسمَ بالعروبةِ أَو العربِ وهو فيهم كمثل الشيصِ فِي الرطبِ ، لكن لم يكن ما أَوضحه النَّاقِدُ من أَمرٍ أَو الأَنساقِ مضمراً ، وَإِنَّمَا هو واضحٌ ويصرحُ به الشَّاعِرُ جهراً وعلناً ، وهو أَيضَاً واقعٌ على أَرضِ الواقعِ .

يعرضُ النَّاقِدُ موقفَ الشَّاعِرِ السياسيَّ من السلطةِ الحاكمةِ عامة ، ( فقد جمعَ دعبل فِي هجائه عهدَ المعتصم السياسيّ فضح عسكرةِ الدولة بغير المنتمينَ إِلى قوميّة الشعب ، وتمكين السلطة الثَّقَافِيَّة والديوانيّة لمن هم خارج الاعتقاد بدين الدولةِ الذي يُعدُّ الأَساس فِي تشكيلِ هيكل السلطة فِيهَا . ويبلغُ الدمجُ بين هوية الغرباء وهوية الخليفة ، تعريضاً بنقاءِ نسبه من حيث الأُم من جانب ، وميله الكبير إِلى قوم أُمه على حساب قومِ أَبيه وقومِ شعبه من جانبٍ آخر )[2] ، وَفِي ذلكَ قولِهِ :-

***وَهمُّكَ تُركيٌّ عليهِ مَهانةٌ فَأَنتَ لهُ أُمٌ وَأَنتَ له أَبٌ***[3]

يتضحُ أَنَّ النَّاقِدَ كانَ موفقاً فِي اختيارِ نصينِ متعارضينِ فِي مدلولِهما وَفِي ما يحملانه من أَنساقٍ مضمرةٍ مختلفةٍ ؛ لِـ( أَنَّ قصيدةَ المديحِ تنطوي على الهجاء كمضمرٍ نصوصيّ / نسقيّ . وكلّ مديحٍ يتضمنُ ويُضمرُ الهجاء كتوظيفٍ للقانونِ الثَّقَافِيِّ النسقيِّ قانون " الرغبة والرهبة )[4] ، فـ( ثمة اختلافٌ فِي الحواضنِ التي أَنتجتِ النَّصَّينِ ، ممَّا انعكسَ على اتجاهِ كُلٍّ منهما فكريّاً ، يضافُ إِلى تشكلاتِ ذَاتي مُنتجيهما نفسيّاً وسلوكيّاً وَثَقَافِيّاً [ ... ] وكانَ لِكُلِّ ذلكَ

---

[1] – شعر دعبل بن عليّ الخزاعيّ : ٥٠ ، **وصيف** : ( تركي من قواد المعتصم ، عاش حَتَّى أَصبحَ من أَكبرِ أُمراءِ الدولةِ فِي عهدِ المعتز ، ثُم قتله الجند سنة ٢٥٣ هـ وللبحتري رثاء فِيه ) : المصدر نفسه : ٥٧٤ . **أَشناس** : ( تركي من قواد المعتصم بلغت ثقته به أَن جعلَه على مقدمةِ الجيشِ فِي فتحِ عمورية ، وجعل الجيش بينه وبين الأَفشين ؛ وولاه الواثق مصر . توفي سنة ٢٣٠ هـ ) : المصدر نفسه : ٤٨٤ .

[2] – الحواضن الثَّقَافِيَّةُ وأَنساق إِنتاج نصوص النخبةِ واستهلاكِهَا : ٥٨ .

[3] – شعر دعبل بن عليّ الخزاعيّ : ٥١ .

[4] – النقد الثَّقَافِيّ قراءة فِي الأَنساقِ الثَّقَافِيَّةِ العربية : ١٦٢ .

أَثره فِي تعارضِ الأَنساقِ الإنتاجيَّةِ والهدف الاستهلاكيّ منها )[1] ، فالمتنبي المُنتمي للسلطةِ ثَقَافِياً حَاولَ خطابُه المحافظة على هيمنتِهَا ، وكان توجيه خطابه إليها ، ولاسيما فِي قولِه ( ***ترفقْ أَيُّهَا المولى عليهم*** ) ، واتسم خطابُه ببعضِ سماتِ البداوة ، أَما دعبل فمُنتمٍ إلى جبهةٍ مناهضةٍ للسلطةِ فجاءَ خطابُه استهلاكيّاً موجَّهاً إلى عموم الشعبِ ، وقد اعتمدَ أُسلُوب الحجاج والتناص مع النَّصِّ القرآنِيِّ ، وجاءَ خطاباً دينيّاً ؛ لِأَنَّ المهجو يمثّلُ السلطةَ الدينيَّةَ ، لكنَّ النَّاقِدَ يرى السببَ فِي الانتماءِ للحضارةِ الدينيَّةِ من طرفِ الشَّاعِرِ ، على العكس من المتنبي المنتمي إلى حضارةِ البادية ، وَرُبَّمَا يختلفُ القارئُ قليلاً هنا ، فخطابُ دعبل كانَ موجهاً للشعبِ يناهضُ فِيه السلطةَ الدينيَّةَ ، وعليه لا بُدَّ أَن يكونَ خطاباً دينيّاً فِي وجهٍ من الوجوهِ ، أَما خطاب المتنبي فليسَ كَذلكَ ، وَإِنَّمَا كانَ خطاباً مؤيداً لفعلِ السلطةِ ، وعندَها يظهرُ الفخر بالشجاعةِ وغيرِها من القضايا التي افتخرَ بِهَا العربيُّ ولاسيما البدويّ .

عرضَ النَّاقِدُ فِي دراستِه الثقافةَ المُنتجة للقصيدتينِ ، وبيَّنَ المواطنَ التي يختفي وراءَهَا فكرٌ أَيديولوجيّ ، وبحث عن المنتجاتِ وآلياتِهَا لِلنَّصَّينِ ، وَرُبَّمَا ذلكَ إيماناً منه بِأَنَّ عمليةَ ( تفسير النصوصِ لا تعزلُ النَّصَّ عن تفاعلاتِه الواقعيَّةِ والبشريَّةِ والثَّقَافِيَّةِ )[2] ، ولهذا يُلاحظُ حضور بعض القضايا التاريخيَّةِ والثَّقَافِيَّةِ فِي الدراسةِ ؛ لِأَنَّ ( القراءةَ الثَّقَافِيَّةَ ، هي قراءةٌ تواصليَّةٌ تتطلبُ وعياً بالمنجزِ الثَّقَافِيِّ ، لأَنَّهَا تعاين النَّصَّ من متطورٍ ثقافيٍّ متحركٍ )[3] . أَما التسمية التي جاءَ بِهَا لِلنَّصَّينِ فكانت موفقةً ، ويبدو أَنَّه لو كانَ الشَّاعِرَانِ موجودينِ الآنَ لوافقاه على ما منح القصيدتينِ من أَسماءٍ ، ويضعُ النَّاقِدُ فِي الخاتمةِ زُبدةَ آرائه التي تضمنتها الدراسةُ فِي جدولٍ ، فكانَ خُلاصةً لما تَضمنته الدراسةُ .

---

[1] – الحواضن الثَّقَافِيَّةُ وأَنساق إنتاج نصوص النخبةِ واستهلاكِهَا : ٥٨ .

[2] – النقد الثَّقَافِيّ قراءة فِي الأَنساقِ الثَّقَافِيَّةِ العربية : ٥٢ .

[3] – النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية : ٨ .

# الخاتمة

# الخاتمة

وصلت رحلةُ البحثِ نهايتها ، وقد كانتْ مع قراءاتٍ نقديَّةٍ ، متنوعة ومختلفة زمنياً ومكانياً ، فضلاً عن اختلافِ رؤيةِ المعالجةِ ، وقد تمَّ عرض تلكَ القراءات وتحليلها ونقدها ، ولا بُدَّ من ختامٍ نوردُ فِيه خلاصةَ ما تضمنه البحث ، هذه الخلاصةُ يتمكنُ القارئُ من ملاحظتِها عند قراءتِه البحث ، ولهذا سنعرضُ أهمّ ما توصل إليه بإيجازٍ ، ونأملُ أَلّا نُخلَّ بهذا الإيجازِ :

- كانت القراءاتُ النقديّةُ التي تضمنتها المجلةُ متنوعةً ومتعددةً ، شملتْ أَغلب الاتجاهاتِ النقديّةِ التي عرفتها الساحةُ العربيّةُ فِي مجالي التنظير والتطبيق .
- لم يخلُ عددٌ إلا ما ندر من القراءاتِ النقديَّةِ ، إذْ خُصِصَ للنقدِ التطبيقي محور خاص فِي سنواتِ الدراسة الأولى والتي قبلها ، تحت عنوان " نَصّ ونقد " ، ثم جاءَ مع محورِ الدراساتِ ، أَما النَّصّ الشعريّ المدروس فأَغلبه كان للرموزِ العراقيّة ، ومنهم : السَّيَّاب والبياتي ونازك الملائكة وبلند الحيدريّ ومحمود البريكان وكاظم الحجاج وسعدي يوسف ، وندر حضور النَّصّ القديم ضمن المجال الزمني للدراسة ، فلم نجد سوى عملينِ دُرس فيهما النَّصُّ الجاهليّ برؤيةٍ حديثةٍ[1] ، وهما بالعددِ نفسه إذْ خُصص العدد للتراث ، وَرُبَّمَا يعودُ ذلك إلى تخصصِها بالأَدبِ الحديثِ ، وترك النصوص القديمة إلى مجلة " المورد " ، وثمة دراسات قليلة للنصوصِ التراثيّة كالأَدب السومريّ وملحمة جلجامش .
- تبيّن عدم التزام النقاد بإجراءات الاتجاهات النقديّة ، التزاماً صارماً ، فقد كانت لهم آراؤهم ولمساتهم الخاصة ، وثقافتهم الشعريّة ، وذائقتهم الأَدبيّة ، وهذا ما جعلهم غير ملزمين بِكُلِّ ما جاء به الاتجاه النقديّ ، وهنا نؤكدُ أَنَّ التسميةَ بالاتجاهِ النقديِّ أَقربُ للواقعِ المعمول به فِي التطبيقِ من المنهج .
- تضمنت كثير من القراءات مقدمات نظريّة ، وهذه المقدمات كانت موجزة ومقبولة فِي بعضها ، وفِي بعضها الآخر وصلت حدّ الإطناب والإسهاب ، ممّا أَخل بالدراسةِ التطبيقيّة . يبدو أَنَّ على النقاد فِي تطبيقاتهم النقديّة أن يوجزوا القول فِي تلك المقدماتِ ، والاكتفاء بِذكرِ الآليات التي ستعتمدها القراءةُ فِي عملِها ، ثم الدخول فِي التطبيقِ ، وَإِنَّ مجال التنظير النقديّ له دراساته الخاصة . ولا ضير من أن تقتسمَ الدراسةُ بينَ تنظيرٍ وتطبيقٍ على مستوى التغيير النقديّ أَو إيضاح مشروع نقديّ جديد ، أَما اجترار ما كُتِبَ فِي مقدماتٍ تأخذ ربع العمل النقديّ التطبيقيّ فهذا شيء يُثيرُ تساؤلاً .
- بعض القراءات قد تماشت مع الوضع السياسيّ ، فجيء بالموضوعاتِ التي تلائم ثقافة السلطة ، على حسابِ النَّصِّ وجَمَالِيَّاتِه ، وعلى سبيل المثال دراسة النَّاقِد محمد المبارك عن عبد الوهاب البياتي ، ودراسة النَّاقِد جليل كمال الدين عن الشَّاعِر سلمان الجبوري .

[1] - العملانِ هما : الموضوعية والعضوية : درّة الأعشى : حاتم الصكر ، ع ٦- ٧ – ٨ ، ١٩٩٤ م ؛ والتراسل في الشعر العربي القديم : د . صاحب خليل إبراهيم .

- لم تتخلص أَغلب الدراسات من بعضِ الأحكامِ الانطباعيَّةِ ، ومن الأَحكامِ العامة ، التي تحتاج أَدلّةً لإثباتِها ، وأحكام أُخرى خلت من التعليل المقنع ، أَو إعطاء حكمٍ دونَ شواهد شعريَّة تؤكد ما يَذهب إليه النَّاقِدُ ، وفي هذا تأكيد على الرؤيةِ الذاتيَّة للناقدِ .
- معظم الدراسات المنشورة بعد عام ١٩٩٠ كانت أَقلَّ قوة ، وأَضعف من مستوى الدراساتِ التي سبقتها فَقد كانت – فِي الأَغلبِ – الدراسات المنشورة سنة ١٩٩٠ م أَكثر متانةً من التي تلتها .
- اتضح أَنَّه لِلُغةِ النَّصِّ وبنيتِه أَثر كبير فِي الدراسةِ النقديَّة وفي لغة النَّاقِدِ وإجراءاتِه النقديَّة ، إذْ كثير من الدراساتِ كانتْ نقطةُ انطلاقِها من ما يتضمنه النَّصُّ ، وقد أَجبرَ النَّصُّ العمليَّةَ النقديَّةَ إِلى أَنْ تُعنى بما يتضمنُه ، وهذه ميزةٌ حسنة فِي العملِ النقديِّ ، بعدمِ تجاهلِه النَّصّ وتراكيبه ولغته .
- تبيّن أَنَّه لا كمال فِي الاتجاهاتِ النقديَّةِ كُلِّهَا ، فلا يخلو اتجاهٌ من هفواتٍ أَو مزالق ، ممّا أَدى إِلى كثرة الاعتراضات على الاتجاهات النقديَّة على مستوى التنظير ، وكذلك لا كمال فِي القراءاتِ النقديَّةِ ، فيبقى النقص مزيةً من مزايا الإنسان ، ولاسيما فِي الأَدبِ ونقدِه المعتمدينِ على الخيالِ والاحتمالِ ، ولِشدّةِ اتصالهما بالمجتمعِ الإنسانيِّ وثقافته المتغيرة .
- بعض الأَعمال اعتمدت آلياتِ الاتجاه النقديِّ الذي فضَّله النَّاقِدُ لعملِه ، لكنَّهَا لم تلتزمْ بِكُلِّ إجراءاتِه ، وفي بعض الأَحيانِ يتركُ النَّاقِدُ الاتجاهَ ويلجأُ إِلى ما تفرضه بنية النَّصِّ ، فعندها يلجأُ إِلى إجراءاتٍ أُخرى ، وهذا يدلُّ على قصورٍ فِي الاتجاهاتِ النقديَّةِ ، وقصور رؤيةِ النَّاقِدِ فِي اختيارِه للاتجاهِ المناسبِ فِي معالجةِ النَّصِّ المدروسِ .
- العملية النقديَّة تتطلبُ ثقافة واسعة وشموليّة ، ومن يفتقدُ هذه الثقافةَ لا يأتي بشيءٍ ممتعٍ فِي عملِه ، وهذا ما تبيّنَ من بعضِ القراءاتِ النقديَّةِ ، فثمة قِسْمٌ من النقادِ لم يتجاوزوا الدلالةَ السطحيَّة التي يعرفها القرَّاءُ ، وغابَ عنهم المعنى العميق ، ذلك المعنى الذي لا يصلُ إليه إلا الفحولُ من النقادِ ، وقسمٌ آخر لم يقتنع بما هو معروف من دلالاتٍ ومسوغاتٍ فِي الموروثِ النقديِّ ، وَإِنَّمَا اختطَّ لنفسِه رأياً جديداً لبعضِ الظواهرِ الأَدبيّة .
- جاءت بعضُ الدراساتِ غامضةً لغةً ودلالةً ، وتستدعي من القارئِ أَن يقفَ عندها طويلاً لينال مراده ، وهي تخالفُ ما عُرِفَ عن النقدِ وغايته ، بِأَنَّه حلقةُ وصلٍ بينَ القارئِ والنَّصِّ .
- ثمة نوع من المعالجات ذو رؤيةٍ ثابتةٍ فِي دراسةِ النصوص ، فمثلاً يتخذ النَّاقِدُ الرؤية النفسيَّة أُسّاً له ، ثم يستعين بإجراءاتٍ أُخرى ، لكن فِي النهاية لم تخرج المعالجة عن الرؤية الرئيسة ، بل ما جاءَت به هو خدمة للموضوعِ نفسِه ، فقد بقيت الدراسة فِي حيز الرؤية نفسها ولم تخرج عنها إِلى رؤًى أُخرى .

# المصادر والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع

أ- **القرآن الكريم .**

***ب - الكتب***


- **الإبداع في الفنّ والعلم** : د . حسن أَحمد عيسى ، سلسلة عالم المعرفة ، ع ٢٤ – الكويت ، ديسمبر ١٩٧٩ م .
- **الإبلاغ الشعري المحكم قراءة في شعر محمود البريكان** : د . فهد محسن فرحان ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ٢٠٠١ م .
- **الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي** : د . عبد القادر فيدوح ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ١٩٩٢م .
- **اتجاهات الشعر العربي المعاصر** : د . إحسان عباس ، سلسلة عالم المعرفة – الكويت ، ١٣٩٨ هـ = ١٩٧٨ م .
- **اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث** : د . سامي عبابنة ، عالم الكتب الحديث ، أَربد – الأردن ، ط ٢ ، ٢٠١٠ م .
- **اتجاهات في النقد الأَدبيّ الحديث** : مجموعة من النقاد ، ترجمة : د . محمد درويش ، دار الشؤون الثقافية العامة ، دار المأمون – بغداد ، ط ١ ، ٢٠٠٩ م .
- **اتجاهات نظرية في علم الاجتماع** : د . عبد الباسط عبد المعطي ، سلسلة عالم المعرفة ، عدد ٤٤ – الكويت ، أغسطس ١٩٨١ م .
- **اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق ( دراسة الجهود النقدية المنشورة في الصحافة العراقية بين ١٩٥٨ – ١٩٩٠ )** : د . مرشد الزبيدي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ١٩٩٩ م .
- **أَثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة ( قراءة في المكونات والأصول )** : د . كاملي بلحاج ، اتحاد الكتاب العرب – دمشق – سوريا ، ٢٠٠٤ م .
- **الأَدب التكاملي** : عبد الجبار داود البصري ، وزارة الثقافة والإعلام مديرية الثقافة العامة ، سلسلة الكتب الحديثة ٣٢ ، مطبعة الجمهورية ، ١٣٩٠ هـ = ١٩٧٠ م .
- **الأَدب العربي الموسوعة الثقافية العامة** : إعداد : فوَّاز الشعّار ، إشراف : إميل يعقوب ، دار الجيل – بيروت ، ط ١ ، ١٤٢٠ هـ = ١٩٩٩ م .
- **أَدب أَمريكا اللاتينية** ، **القسم الثاني** : تنسيق وتقديم : سيزار فرنانذث مورينو ، ترجمة : أَحمد حسان عبد الواحد ، مراجعة : د . شاكر مصطفى ، سلسلة عالم المعرفة ، ١٢٢ ، فبراير ، ١٩٨٨ م .
- **الأَدب والأنواع الأَدبية** : نخبة من الأساتذة : ترجمة : طاهر حجّار ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر – دمشق ، ط ١ ، ١٩٨٥ م .
- **الأدب والتحليل النفسي** : رث باركن – غونيلاس ، ترجمة حنا عبود ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية – دمشق ، ٢٠٠٦ م .
- **الأدب ومذاهبه** : د . محمد مندور ، نهضة مصر ، ط ٦ ، ٢٠٠٦ م .
- **الأديب والالتزام** : محمود الجومرد ، مطبعة المعارف – بغداد ، ١٩٨٠ م .
- **الأُسس النفسيّة للإبداع الفنّي في الشعر خاصة** : د . مصطفى سويف ، دار المعارف – مصر ، ط ٣ ، ١٩٧٠م .

- **أُسطورة الأدب الرفيع** : د . عليّ الوردي ، دار كوفان – لندن ، ط ٢ ، ١٩٩٤ م .
- **الأُسطورة اليوم** : رولان بارت ، ترجمة : حسن الغرفي ، الموسوعة الصغيرة ٣٤٥ ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ١٩٩٠ م .
- **الأُسطورة في الشعر العربي المعاصر** : د . يوسف حلاوي ، دار الآداب – بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٤م .
- **الأُسطورة في شعر السَّيَّاب** : د . عبد الرضا علي ، منشورات وزارة الثقافة والفنون – الجمهورية العراقية ، ١٩٧٨ م .
- **الأسطورة والشعر** : عبد الرزاق صالح ، دار الينابيع ، سورية – دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٩ م .
- **الأُسلوب دراسة لغوية إحصائية** : د . سعد مصلوح ، دار الفكر العربي ، ط ٢ ، ١٤٠٤ هـ = ١٩٨٤ م .
- **الأُسلُوبيَّة** : بيير جيرو : ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، ط ٢ ، ١٩٩٤ م .
- **الأُسلوبيّة و الأُسلوب** : د . عبد السلام المسدي ، الدار العربية للكتاب ، ط ٣ ، ١٩٨٨ م .
- **الأُسلُوبيَّة والبيان العربيّ** : د . محمد عبد المنعم خفاجي ، و د . محمد السعدي فرهود ، د . عبد العزيز شرف ، الدار المصرية اللبنانية – القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩٢ م .
- **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد : د . يوسف وغليسي** ، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة – الجزائر ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت – لبنان ، ط ١ ، ١٤٢٩ هـ = ٢٠٠٨ م .
- **الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر دراسات نقدية في أصالة الشعر** : د . عدنان قاسم ، منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان – ليبيا ، ط١ ، ١٩٨٠ م .
- **الإعجاز القرآني وَآلية التفكير النقديّ عند العرب وبحوث أُخرى** : د . علي مهدي زيتون ، دار الفارابي ، بيروت – لبنان ، ط ١ ، ٢٠١١ م .
- **أَعلام الأَدب في العراق الحديث** : مير بصري ، تقديم : د . جليل العطية ، دار الحكمة ، ط ١ ، ١٤١٥ هـ = ١٩٩٤ م .
- **الأعمال الشعرية الكاملة بدر شاكر السيَّاب** ، دار الحرية – بغداد ، العراق ، ط ٣ ، ٢٠٠٠ م .
- **الأَعمال الشعريَّة الكاملة فدوى طوقان** : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت – لبنان ، ط ١ ، ١٩٩٣ م .
- **أَعمال الملتقى الدولي الأول فِي المصطلح النقدي " ٩ – ١٠ " مارس ٢٠١١ م** ، كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة العربية ، جامعة قاصدي مرباح – ورقلة ، كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة العربية ، الجزائر .
- **الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر ( مرحلة الرواد )** : محمد راضي جعفر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ١٩٩٩ م .
- **آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي بحث في تجليات القراءات السياقية** : د . محمد بلوحي ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ٢٠٠٤ م .
- **الانتخاب الثَّقَافِيّ** : أجنر فوج ، ترجمة : شوقي جلال ، المجلس الأَعلى للثقافةِ ، مصر ، ط ١ ، ٢٠٠٥ م .
- **أنثروبولوجية الأدب دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم الإنسان** : د . قصي الحسين ، دار البحار – بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٩ م .

- **الانزياح فِي الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب** : د . عباس رشيد الددة ، دار الشؤون الثَّقَافِيَّة العامة – بغداد ، ط ١ ، ٢٠٠٩م .
- **إنشاد شعر الحداثةِ** : عبد العزيز إبراهيم ، الموسوعة الثقافيَّة عدد ( ١٨ ) ، دار الشؤون الثقافيَّة العامة – بغداد ، ٢٠٠٤ م .
- **أوهاج الحداثة دراسة في القصيدة العربية الحديثة** : د . نعيم اليافي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ١٩٩٣ م .
- **إيقاع بابلي قراءة في شعر حميد سعيد** : عزيز السيد جاسم ، دار الشروق – القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩٠ م .
- **الإيقاع فِي الشعرِ العربيِّ** : عبد الرحمن آلوجي ، دار الحصاد ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٨٩ م .
- **بحوث في القراءة والتلقي** : فيرناند هالين ، فرانك شوير فيجن ، ميشيل أوتان ، ترجمة : د . محمد خير البقاعي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب – سوريا ، ط ١ ، ١٩٩٨ م .
- **بدر شاكر السَّيَّاب** : ريتا عوض ، المؤسسة العربية للنشر – بغداد ، ط ٣ ، ١٩٨٧ م .
- **بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره** : د . إحسان عباس ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – لبنان ، ط ٦ ، ١٩٩٢ م .
- **البلاغة والتطبيق** : د . أَحمد مطلوب ، و د . كامل حسن البصير ، ( د – ت ) .
- **البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد** : محمد كريم الكواز ، الانتشار العربي ، بيروت – لبنان ، ط ١ ، ٢٠٠٦ م .
- **بناء الصورة الفَنِّيّة في البيان العربي موازنة وتطبيق** : د . كامل حسن البصير ، المجمع العلمي العراقي ، ١٤٠٧ هـ = ١٩٨٧ م .
- **البناء الفَنِّيّ لرواية الحرب فِي العراق دراسة لنظم السرد والبناء فِي الروايةِ العراقية المعاصرة** : عبد الله إبراهيم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط ١ ، ١٩٨٨ م .
- **بناء لغة الشعر** : جون كوين ، ترجمة وتقديم وتعليق : د . أحمد درويش ، كتابات نقدية ( ٣ ) سلسلة شهرية تصدرها : الهيئة العامة لقصور الثقافة – مصر ، ١٩٩٠ م .
- **بنية اللغة الشعرية** : جان كوهن ، ترجمة : محمد الولي ، ومحمد العمري ، دار التوبقال للنشر ، باتفاقٍ خاص مع دار فلاماريون ، باريس ، ١٩٦٦ م .
- **البنيوية وعلم الإشارة** : ترنس هوكز ، ترجمة : مجيد الماشطة ، مراجعة : د . ناصر حلاوي ، دار الشؤون الثَّقَافِيَّة العامة – بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٦ م .
- **البيان والتبيين** : أبو عمرو بن بحر الجاحظ ( ٢٥٥هـ ) ، مكتبة الخانجي – القاهرة ، ط ٥ ، ١٤٠٥هـ = ١٩٨٥ م .
- **التأويل والترجمة مقاربات لآليات الفهم والتفسير** : تأليف جماعي ، تقديم : د . الزاوي الحسين ، إشراف : إبراهيم أَحمد ، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة – الجزائر ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت – لبنان ، ط ١ ، ١٤٣٠ هـ = ٢٠٠٩ م .
- **تأويلات وتفكيكات فصولٌ فِي الفكر العربي المعاصر** : محمد شوقي الزين ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، ط ١ ، ٢٠٠٢ م .

- **التأويلية العربية نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات** : محمد بازي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة – الجزائر ، ط ١ ، ٢٠١٠ م .
- **تجديد ذكرى أبي العلاء** : د . طه حسين ، دار المعارف – مصر ، ط ٦ ، ١٩٦٣م .
- **تحليل الخطاب الأَدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة** : د . محمد عزّام ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ٢٠٠٣ م .
- **تحليل الخطاب السردي تقنيات ومفاهيم** : محمد بوعزة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة – الجزائر ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت – لبنان ، ط ١ ، ١٤٣١ هـ = ٢٠١٠ م .
- **تحليل الخطاب الشعري ( استرتيجية التناص )** : د . محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، بيروت لبنان ، ط ٤ ، ٢٠٠٥ م .
- **التحليل السيمّائيّ للخطاب الشعريّ** تحليل بالإجراء المستوياتيّ لقصيدة شناشيل ابنة الحلبيّ : د . عبد الملك مرتاض ، اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ٢٠٠٥ م .
- **التحليل اللغوي للنَّصِّ مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج** : كلاوس برينكر ، ترجمة : د . سعيد حسن بحيري ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، ط ١ ، ١٤٢٥ هـ = ٢٠٠٥ م .
- **تحليل النَّصّ الأَدبيّ بينَ النظرية والتطبيق** : محمد عبد الغني المصور ، ومجد محمد الباكير البرازي ، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع ، عُمان – الأردن ، ط ١ ، ٢٠٠٢ م .
- **ترويض النَّصّ دراسة للتحليل النَّصِّيّ في النقد المعاصر إجراءات .. ومنهجيات** : حاتم الصكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨ م .
- **تشكيل الخطاب الشعري دراسات في الشعر الجاهلي** : د . موسى ربابعة ، دار جرير – عمّان – الأردن ، ط ٢ ، ١٤٢٦هـ = ٢٠٠٦ م .
- **تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج** : د . ماهر حسن فهمي ، مؤسسة الرسالة – بيروت ، ( د – ت ) .
- **التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفنّي** : د . شاكر عبد الحميد ، سلسلة عالم المعرفة ، ع ٢٦٧ ، الكويت ، مارس ، ٢٠٠١ م .
- **التفكيكية التأسيس والمراس** : هشام الدركاوي ، تقديم ومراجعة د . الرحالي الرضواني ، دار الحوار ، اللاذقية – سوريا ، ط ١ ، ٢٠١١ م .
- **تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع** : الخطيب القزويني جلال الدين محمد بن عبد الرحمن ( ت ٧٣٩ هـ ) ، تحقيق : د . ياسين الأَيوبي ، المكتبة العصرية ، صيدا – بيروت – لبنان ، ١٤٢٨ هـ = ٢٠٠٨ م .
- **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية** : د . عبد القادر بقشي ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء – المغرب ، ٢٠٠٧ م .
- **تيارات نقدية محدثة ، اختيار وترجمة وتقديم** : د . جابر عصفور ، المركز القومي للترجمة – القاهرة ، ط ٢ ، ٢٠٠٩ م .
- **الثنائيات الضدّيَّة دراسات في الشعر العربي القديم** : د . سمر الديوب ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة – دمشق ، ٢٠٠٩ م .
- **جماليات التلقي** : د . سامي إسماعيل ، المجلس الأَعلى للثقافة ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٣ م .

- **جماليات الموت في شعر محمود درويش** : عبد السلام المساوي ، دار الساقي – بيروت – لبنان ، ط ١ ، ٢٠٠٩ م .
- **جماليات النصّ الأَدبي دراسات في البنية والدلالة** : د . مسلم حسب حسين ، دار السَّيَّاب – لندن ، ط ١ ، ٢٠٠٧ م .
- **حداثة النَّصّ الشعريّ في المملكة العربية السعودية قراءة نقدية في تحولات المشهد الإبداعي** : د . عبد الله بن أحمد الفيفي ، النادي الأَدبي بالرياض ، ط ١ ، ١٤٢٦ هـ = ٢٠٠٥ م .
- **حُدود التأويل قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي** : وحيد بن بوعزيز ، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة – الجزائر ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت – لبنان ، ط ١ ، ١٤٢٩ هـ = ٢٠٠٨ م .
- **حول الأديب والواقع** : د. عبد المحسن طه بدر ، دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٨١ م .
- **الحيوان** : أَبو عمرو بن بحر الجاحظ ( ١٥٠ – ٢٥٥ هـ ) ، تحقيق وشرح : عبد السلام محمد هارون ، مطبعة البابي الحلبي وأَولاده بمصر ، القاهرة ، ط ٢ ، ( ١٣٨٤ هـ – ١٣٨٩ هـ ) = ( ١٩٦٥ م – ١٩٦٩ م ) .
- **خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث** : أنور الجندي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت – لبنان ، ط ٢ ، ١٩٨٥ م .
- **خصائص الأُسلوب في الشوقيات** : محمد الهادي الطرابلسي ، منشورات الجامعة التونسيَّة ، ١٩٨١ م .
- **الخطاب النقدي حول السيَّاب** : د . جاسم حسين سلطان الخالدي ، سلسلة رسائل جامعية ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، العراق ، ط ١ ، ٢٠٠٧ م .
- **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية DECONSTRUCTION قراءة نقدية لنموذج معاصر** : د . عبد الله محمد الغذّامي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ٤ ، ١٩٩٨ م .
- **خمسة مداخل إلى النقد الأَدبي** : ويلبريس . سكوت : ترجمة وتقديم وتعليق : د . عناد غزوان إسماعيل و جعفر صادق الخليلي ، دار الرشيد للنشر ، دار الحرية – بغداد ، ١٩٨١ م .
- **دراسات فِي النقدِ الأَدبيِّ المعاصر** : د . محمد زكي العشماوي ، دار الشروق – القاهرة ، ١٤١٤ هـ = ١٩٩٤ م .
- **دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى غاية القرن الثالث** : د . بدوي طبانة ، دار الثقافة بيروت لبنان ، ( د – ت ) .
- **دراسة الأُسلوب بين المعاصرة والتراث** : د . أَحمد درويش ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة ، ( د . ت ) .
- **درامية النَّصّ الشعريّ الحديث دراسة فِي شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز مقالح** : علي قاسم غالب ، دار الزمان ، دمشق – سوريا ، ط ١ ، ٢٠٠٩ م .
- **دعوة إلى الموسيقى** : يوسف السيسي ، سلسلة عالم المعرفة ، ع ٤٦ – الكويت ، أكتوبر ١٩٨١ م .
- **دلائل الإعجاز** : أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي ( ٤٧١ هـ ) ، تحقيق ، محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، مصر ، ط ٣ ، ١٤١٣ هـ = ١٩٩٢ م .
- **دليل النَّاقِد الأَدبيّ** : د . ميجان الرويلي ، و د . سعد البازعي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب العربي ، ط ٣ ، ٢٠٠٢ م .

- **دورة البارودي** ، جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداعِ الشعري الدورة الثالثة ١٢ – ١٣ ديسمبر ، ١٩٩٢ م ، مطابع الخط ، الكويت – ١٩٩٤ م .
- **دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنِّيّة فِي الشعرِ العراقيّ المعاصر** : د . محسن اطيمش ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، الجمهورية العراقية ، سلسلة دراسات ٣٠١ ، ١٩٨٢ م .
- **ديوان أَبي الطيب المُتنبي** بشرحِ العلامة اللغوي عبد الرحمن البرقوقي : تحقيق : د . عمر فاروق الطبَّاع ، شركة الأَرقم بن أَبي الأَرقم ، بيروت – لبنان ، ( د – ت ) .
- **ديوان الحماسة** : أَبو تمام حبيب بن أَوس الطائي ( ت ٢٣١ هـ ) ، برواية منصور موهوب بن أَحمد بن محمد بن خضر الجواليقي سنة ٥٤٠ هـ ، شرحه وعلَّق عليه : أَحمد حسن بَسَج ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط ١ ، ١٤١٨ هـ = ١٩٩٨ م .
- **ديوان امرؤ القيس** : اعتنى به وشرحه عبد الرحمن المصطاوي ، دار المعرفة ، بيروت – لبنان ، ط ٢ ، ١٤٢٥ هـ = ٢٠٠٤ م .
- **ديوان عبد الوهاب البياتي** ، دار العودة – بيروت – لبنان ، ٢٠٠٨ م .
- **ديوان كعب بن زهير** : تحقيق : د . درويش الجويدي ، المكتبة العصرية ، صيدا – بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٨ م .
- **الراوي وتقنيات القص الفني** : عزة عبد اللطيف عامر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ، ٢٠١٠ م .
- **الرمز الشعري عند الصوفية** : د . عاطف جودة نصر ، دار الأندلس – بيروت – لبنان ، ط ٣ ، ١٩٨٣ م .
- **الرمز فِي شعر السَّيَّاب ديوان أنشودة المطر أنموذجاً** : مناف جلال عبد المطلب ، دار الشؤون الثَّقَافِيَّة ، الموسوعة الثَّقَافِيَّة ٧١ ، ٢٠٠٩ م .
- **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ( السَّيَّاب ونازك والبياتي )** : محمد علي كندي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت – لبنان ، ط ١ ، ٢٠٠٣ م .
- **الرواية المصرية القصيرة في الربع الأخير من القرن العشرين** : د . أبو المعاطي خيري الرمادي ، مكتبة بستان المعرفة ، كفر الدوار – مصر ، ٢٠٠٦ م .
- **روح العصر دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة** : عز الدين إسماعيل ، دار الرائد العربي – بيروت – لبنان ، ١٩٨٧ م .
- **الرؤى والأحلام في الفلسفة والعلوم والأديان** : سامي أحمد الموصلي ، دار النفائس – بيروت – لبنان ط ١ ، ٢٠٠٥ م .
- **الرؤيا الإبداعية في شعر البياتي** : عبد العزيز شرف ، دار الحرية – بغداد ، ١٣٩٢هـ = ١٩٧٢م .
- **سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر** : حسين خمري ، دار الأمان – الرباط – المغرب ، منشورات الاختلاف – الجزائر العاصمة – الجزائر ، ط ١ ، ٢٠١١ م .
- **السَّرديّة العربيّة بحث في البنية السرديّة للموروث الحكائي العربي** : د . عبد الله إبراهيم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت – لبنان ، ط ٢ ، ٢٠٠٠ م .
- **السوسيولوجيا والأدب البحوث والباحثين وسُبل الارتياد** : د . قصي الحسين ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – بيروت ، ط ١ ، ١٤١٣ هـ = ١٩٩٣ م .
- **سياسة الشعر دراسات في الشعرية العربية المعاصرة** : أَدُونيس ، دار الآداب – بيروت ، ط ٢ ، ١٩٩٦ م .

- **السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة** : عليّ آيت أوشان ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٤٢١ هـ = ٢٠٠٠ م .
- **سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب** : يوسف ميخائيل أسعد ، دار الشؤون الثقافية العامة ( آفاق أَدبيَّة ) – بغداد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ، ( د – ت ) .
- **سيميائية الخطاب الشعري فِي ديوان مقام البوح للشاعرِ عبد الله العشي** : د . شادية شقروش الجزائر ، عالم الكتب الحديث ، أربد – الأردن ، ط ١ ، ١٤٣١ هـ = ٢٠١٠ م .
- **شرح المعلقات السبع** : الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني ( ت ٤٨٦ هـ ) ، اعتنى به فاتن محمد خليل اللبون ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت – لبنان ، ط ٢ ، ١٤٢٦ هـ = ٢٠٠٥ م .
- **شرح ديوان جرير** : محمد إسماعيل عبد الله الصاوي ، مضافاً إليه تفسيرات العالم اللغوي أبي جعفر محمد بن حبيب ، مطبعة الصاوي – مصر ، ط ١ ، ١٣٥٣ هـ .
- **شرح ديوان عنترة** : الخطيب التبريزي ، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه مجيد طرَاد ، دار الكتاب العربي – بيروت ، ١٤١٢ هـ = ١٩٩٢ م .
- **الشعر الإماراتي الحديث قراءة ( سيميائية – ظاهراتية – تأويليّة ) فِي شعريةِ النَّصِّ** : ذياب شاهين ، إصدارات أَبو ظبي ، ط ١ ، ٢٠١٠ م .
- **الشعر الجاهلي تفسير أُسطوريّ** : د . مصطفى عبد الشافي الشوري الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، ط١ ، ١٩٩٦ م .
- **شعر الشام خليل مردم ١٨٩٥ – ١٩٥٩** : د . محمد عبد المنعم الخفاجيّ ، دار الجيل ، بيروت ، ط ١ ، ١٤١٢ هـ = ١٩٩٢ م .
- **الشعر العراقي الحديث ١٩٤٥ – ١٩٨٠ في معايير النقد الأكاديمي** : د . عباس ثابت حمود ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ٢٠١٠ م .
- **الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطوّر** : د . جلال الخياط ، دار الرائد العربي – بيروت – لبنان ، ط ٢ ، ١٤٠٧ هـ = ١٩٨٧ م .
- **الشعر العربي من منظور حضاري** : د . مدحت الجيار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ، ١٩٩٧ م .
- **شعر دعبل بن عليّ الخُزاعيّ ( ١٤٨ – ٢٤٦ هـ )** : صعنة : د . عبد الكريم الأَشتر ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ، ط ٢ ، ١٤٠٣ هـ = ١٩٨٣ م .
- **الشعر والأسطورة** : موسى زناد سهيل ، دار الشؤون الثقافية – بغداد ، ط ١ ، ٢٠٠٨ م .
- **الشعر والشعراء** : ابن قتيبة ، تحقيق وشرح : أَحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، ١٩٨٢ م .
- **شعرنا القديم والنقد الجديد** : د . وهب أَحمد رومية ، سلسلة عالم المعرفة ، ع ٢٠٧ ، مارس ، ١٩٩٦ م .
- **شعرية الحداثة** : عبد العزيز إبراهيم ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ٢٠٠٥ م .
- **شعرية المغايرة دراسة لنمطي الاستبدال الاستعاري في شعر السيّاب** : د . إياد عبد الودود الحمداني ، دار الشؤون الثقافية – بغداد ، ط ١ ، ٢٠٠٩ م .
- **الصناعتين الكتابة والشعر** : أَبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، صيدا – بيروت ، ط ١ ، ١٤٢٧هـ = ٢٠٠٦ م .

- **الصورة الفَنِّيّة معياراً نقدياً منحى تطبيقي على شعر الأعشى** : د . عبد الإله الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٧ م .
- **طبقات فحول الشعراء** : محمد بن سلّام الجمحي ( ١٣٩ هـ – ٢٣١ هـ ) ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، دار المدني – جدّة المؤسسة السعودية بمصر ، ١٩٧٤م .
- **الطراز المتضمن لأَسرارِ البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز** : يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني ( ت ٧٤٥ هـ ) ، تحقيق : محمد عبد السلام شاهين ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط ١ ، ١٤١٥هـ = ١٩٩٥ م .
- **الظاهرة الشعرية العربية بين الحضور والغياب** : د . حسين خمري ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ٢٠٠١ م .
- **ظواهر أُسلُوبيَّة في الشعر الحديث في اليمن دراسة وتحليل** : د . أَحمد قاسم الزمر ، وزارة الثقافة والسياحة – صنعاء ، ١٤٢٥ هـ = ٢٠٠٤ م .
- **عالم الرواية** : الآن بونوف ، ترجمة : نهاد التكرلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩١ م .
- **عبد الوهاب البياتي وعي العصر والبنية الشعرية الحديثة** : محمد مبارك ، مكتبة عدنان – بغداد ، ط ١ ، ٢٠١١ م .
- **عتبات النَّصّ : البنية والدلالة** : عبد الفتاح الحجمري ، منشورات الرابطة – الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٩٦ م .
- **العرب والمرأة حفرية الإسطير المخيم** : خليل عبد الكريم ، مؤسسة الانتشار العربي – لندن – بريطانيا ، سينا للنشر – القاهر – مصر ، ط ١ ، ١٩٩٨ م .
- **علاقات الحضور والغياب في شعرية النَّصّ الأَدبيّ ( مقاربات نقدية )** : د . سمير الخليل ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ط ١ ، ٢٠٠٨ م .
- **علاقة النقد بالإبداع الأدبيّ** : د . ماجدة حمود ، منشورات وزارة الثقافة – سورية – دمشق – ط ١ ، ١٩٩٧ م .
- **علم الأُسلوب مبادئه وإجراءاته** : د . صلاح فضل ، دار الشروق – القاهرة ، ط ١ ، ١٤١٩ هـ = ١٩٩٨ م .
- **علم المعاني** : د . قصي سالم علون ، جامعة البصرة ، ١٩٨٥ م .
- **علم المعاني دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني** : د . بيسوني عبد الفتاح فيود ، مؤسسة المختار – القاهرة ، دار المعالم الثقافية – الأَحساء ، ط ٢ ، ١٤٢٥ هـ = ٢٠٠٤ م .
- **العمدة فِي محاسن الشعرِ ، وَآدابِه ، ونقده** : أَبو عليّ الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي ( ٣٩٠ – ٤٦٣هـ ) ، حققه وفصله وعلق حواشيه : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل – بيروت ، ط ٥ ، ١٤٠١ هـ = ١٩٨١ م .
- **العملية الإبداعية في فنِّ التصوير** : د . شاكر عبد الحميد ، سلسلة عالم المعرفة ، ع ١٠٩ – الكويت ، يناير ١٩٨٧ م .
- **غزالة الصبا ( شعر )** : كاظم الحجاج ، دار الينابيع للطباعة والنشر ، عمَّان ، ط ١ ، ١٩٩٩ م .
- **فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب ( في الأَدب )** : فولفغانغ إيزر ، ترجمة : د . حميد لحمداني ، و د . الجلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل – فاس ، مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء ، ١٩٩٥ م .
- **فنّ الشعر** : د . إحسان عباس ، دار الثقافة – بيروت – لبنان ، ط٣ ، ( د – ت ) .

- **فِي الأَدبِ الحديثِ ونقده عرض وتوثيق وتطبيق** : د . عماد علي سليم الخطيب ، دار المسيرة ، عمان – الأُردن ، ط ١ ، ١٤٣٠ هـ = ٢٠٠٩ م .
- **في الأَدب والنقد** : د . محمد مندور ، نهضة مصر ، ١٩٨٨ م .
- **في السرد الروائي** : عادل ضرغام ، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة – الجزائر ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت – لبنان ، ط ١ ، ١٤٣١ هـ = ٢٠١٠ م .
- **فِي الشعر العربي الحديث** : د . أَحمد مطلوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ٢٠٠٢ م .
- **في الشعرِ والشعراء** : ت . س . اليوت ، ترجمة : محمد جديد ، دار كنعان للدراسات والنشر ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٩١ م .
- **في المصطلح النقديّ** : د . أَحمد مطلوب ، منشورات المجمع العلمي ( العراقي ) ، ١٤٢٣ هـ = ٢٠٠٢ م .
- **في النقد الأَدبي الحديث منطلقات وتطبيقات** : د . فائق مصطفى ، و د . عبد الرضا عليّ ، دار الكتاب للطباعة – الموصل ، ط ٢ ، ١٤٢٠ هـ = ٢٠٠٠ م .
- **فِي النقدِ التحليليِّ للقصيدةِ المعاصرةِ** : د . أَحمد درويش ، دار الشروق ، القاهرة – مصر ، ط ١ ، ١٣١٧ هـ = ١٩٩٦ م .
- **في النقد والأدب** : ايليّا الحاوي ، الجزء الخامس ، دار الكتاب اللبناني – بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٦ م .
- **في تأريخ الأَدب مفاهيم ومناهج** : د . حسين الواد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت – لبنان ، ط ٢ ، ١٩٩٣ م .
- **في تذوق النص الأدبي** : مصطفى خليل الكسواني ، و زهدي محمد عيد ، و حسين حسن قطاني ، دار الصفاء للنشر والتوزيع – عمان ، ط ١ ، ٢٠١٠ م .
- **في رحاب الكلمة دراسات أدبية ونقدية** : مهدي شاكر العبيدي ، مطبعة النعمان – النجف الأشرف ، ١٩٧٢ م .
- **في قراءةِ النَّصِّ** : د . قاسم المومني ، المؤسسة العربيَّة للدراساتِ والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٩ م .
- **فِي نظريةِ النقدِ متابعة لأَهمِّ المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها** : د . عبد الملك مرتاض ، المجلس الأَعلى للثقافةِ ، القاهرة – مصر ، ٢٠٠٧ م .
- **القارئ في الحكاية** التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية : أَمبرتو إيكو ، ترجمة : أنطوان أَبو زيد ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٩٦ م .
- **القارئ في النَّصّ مقالات في الجمهور والتأويل** : تحرير : سوزان روبين سليمان و إنجي كروسمان ، ترجمة : د . حسن ناظم و علي حاكم صالح ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت – لبنان ، ط ١ ، ٢٠٠٧ م .
- **قاموس السرديات** : جيرالد برنس ، ترجمة : السيد إمام ، ميريت للنشر والمعلومات ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٣ م .
- **قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر** : د . خليل الموسى ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٠ م .
- **القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة** : أَحمد يوسف ، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة – الجزائر ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت – لبنان ، ط ١ ، ١٤٢٨ هـ = ٢٠٠٧ م .
- **قراءة النَّصّ وجماليات التَّلقِّي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة** : د . محمود عباس عبد الواحد ، دار الفكر العربي – القاهرة ، ط ١ ، ١٤١٧ هـ = ١٩٩٦ م .

- **قراءة في أدب اليمن المعاصر** : عبد العزيز المقالح ، دار العودة – بيروت ، ( د – ت ) .
- **قصة الأنثروبولوجيا فصول في تاريخ علم الإنسان** : د . حسن فهيم ، سلسلة عالم المعرفة ، ع ٩٨ – الكويت ، فبراير ١٩٨٦ م .
- **قصيدة المرأة فِي المملكةِ العربيّة السعودية مقاربات تطبيقية** : د . راشد عيسى ، الانتشار العربيّ ، بيروت – لبنان ، النادي الأَدبيّ بحائل ، المملكةِ العربيّة السعودية – حائل ، ط ١ ، ٢٠١٠ م .
- **قضايا معاصرة في الأَدب والنقد** : د . محمد غنيمي هلال ، مطبعة نهضة مصر ، الفجالة – القاهرة ، ( د – ت ) .
- **لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب** : محمد خطابي ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، الدار البيضاء – المغرب ، ط ١ ، ١٩٩١ م .
- **لغة الشعراء** : ونفرد نونتي ، ترجمة : د . عيسى العاكوب ، د . خليفة العزابي ، معهد الإنماء العربي ، بيروت – لبنان ، ط ١ ، ١٩٩٦ م .
- **اللغة العليا دراسات نقدية في لغة الشعر** : د . أَحمد محمد المعتوق ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، بيروت – لبنان ، ط ١ ، ٢٠٠٦ م .
- **للشمس سبعة ألوان قراءة فِي تجربة أَدبيَّة** : محمد جبريل ، دار الجمهورية للصحافة [ مصر ] ، ٢٠٠٩ م .
- **ما بعد الحداثة دراسة في المشروع الثقافيّ الغربيّ** : د . باسم عليّ خريسان ، دار الفكر ، دمشق ، ط ١ ، ١٤٢٥ هـ = ٢٠٠٦ م .
- **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر** : ضياء الدين نصر الله بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم بن الأثير الجزري ، ( ت ٦٣٧ هـ ) ، تحقيق الشيخ كامل محمد محمد عويضة ، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان ، ط ١ ، ١٤١٩ هـ = ١٩٩٨ م .
- **محاضرات في النقدِ الأَدبيِّ** : د . بتول قاسم ناصر ، مركز الشهيدينِ الصدرينِ للدراساتِ والبحوثِ – بغداد ، ط ١ ، ١٤٢٨ هـ = ٢٠٠٨ م .
- **مداخل في النقد الأَدبي** : طراد الكبيسي ، دار اليازوري العلمية ، عمَّان – الأُردن ، ط ١ ، ٢٠٠٩ م .
- **مدارس النقد الأَدبي الحديث** : د . محمد عبد المنعم الخفاجي ، الدار المصرية اللبنانية – القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩٥ م .
- **المدارس والأَنواع الأَدبيّة** : د . شفيق بقاعي ، و د . سامي هاشم ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا – بيروت ، ١٩٧٩ م .
- **مدخل إلى علم الأُسلوب** : د . شكري محمد عياد ، المشروع للطباعة ، ط ٢ ، ١٤١٣ هـ = ١٩٩٢ م .
- **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي** : مجموعة من الكتاب ، ترجمة : د. رضوان ظاظا ، مراجعة : د. المنصف الشنوفي ، سلسلة علم المعرفة ، ع ٢٢١ ، مايو ١٩٩٧ م .
- **مدخل إلى مناهج النقد الأَدبيّ المعاصر** مع ملحق قاموس المصطلحات الأَدبيّة : د . سمير حجازي ، دار التوفيق ، دمشق – سوريا ، ط ١ ، ١٤٢٥ هـ = ٢٠٠٤ م .
- **المدخل إلى مناهج النقد المعاصر**: د . بسام قطّوس ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندريَّة – مصر ، ط ١ ، ٢٠٠٦ م .

- **المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجاً** : زين الدين المختاري ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ١٩٩٨ م .
- **مدخل فِي نظريَّةِ النقدِ الثَّقَافِيّ المقارن المنطلقات .. المرجعيات .. المنهجيات** : د . حفناوي بعلي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة – الجزائر ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت – لبنان ، ط ١ ، ١٤٢٨ هـ = ٢٠٠٧ م .
- **المدينة في الشعر العربي المعاصر** : د . مختار عليّ أَبو غالي ، سلسلة عالم المعرفة ، ع ١٩٦ ، الكويت ، أَبريل ١٩٩٥م .
- **المذاهب الأَدبية والنقدية عند العرب والغربيين** : د . شكري محمد عياد ، سلسلة عالم المعرفة ، ع ١٧٧ – الكويت ، سبتمبر ١٩٩٣ م .
- **المذاهب النقديّة دراسة وتطبيق** : د . عمر محمد الطالب ، دار الكتب ، الموصل – العراق ، ١٤١٤ هـ = ١٩٩٣ م .
- **المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين** : د . جابر عصفور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣ م .
- **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك** : د . عبد العزيز حمودة ، سلسلة عالم المعرفة ، ع ٢٣٢ – الكويت ، ابريل ١٩٩٨ م .
- **مسند الإمام أحمد بن حنبل ( ١٦٤ – ٢٤١ هـ )** ، الجزء الثالث ، أشرف على تحقيقه : الشيخ شعيب الأرنؤوط ، حققه وخرّج أحاديثه وعلق عليه ، شعيب الأرنؤوط ، وعادل مرشد ، مؤسسة الرسالة – بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٥ م .
- **مصارع العُشّاق** : الشيخ أَبو محمد جعفر بن أَحمد بن الحسين السَّراج القارئ ، دار صادر – بيروت ، ( د – ت ) .
- **مطرٌ أَيقظته الحروب ( شعر )** : نوفل أَبو رغيف ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ط ٢ ، ٢٠١٠ م .
- **المعجم الأدبي** : جبّور عبد النور ، دار العلم للملايين – بيروت – لبنان ، ط ٢ ، ١٩٨٤ م .
- **معجم البلاغة العربية** : د . بدوي طبانة ، دار المنارة – جَدَّة ، دار الرفاعي – الرياض ، ط ٣ ، ١٤٠٨ هـ = ١٩٨٨ م .
- **معجم السيميائيات** : فيصل الأَحمر ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت – لبنان ، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة – الجزائر ، ط ١ ، ١٤٣١ هـ = ٢٠١٠ م .
- **معجم المصطلحات الأَدبية المعاصرة** : د . سعيد عَلوش ، دار الكتاب اللبناني – بيروت ، سُوشبريس – الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٤٠٥ هـ = ١٩٨٥ م .
- **معجم مصطلحات الطب النفسي** : إعداد : د . لطفي الشربيني ، مراجعة : د . عادل صادق ، تحرير : مركز تعريب العلوم الصحية ، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي ، ( د – ت ) .
- **معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة** : عبد الله إبراهيم ، وسعيد الغانمي ، وعواد علي ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٠ م .
- **المعنى الأَدبيّ من الظاهراتية إلى التفكيكية** : وليم راي ، ترجمة : د . يوئيل يوسف عزيز ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد – العراق ، ط ١ ، ١٩٨٧ م .

- **مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع** : طوني بينيت ، و لورانس غروسبيرغ ، و ميغان موريس ، ترجمة : سعيد الغانمي ، المنظمة العربية للترجمة ، الحمراء ، بيروت – لبنان ، ط ١ ، ٢٠١٠ م .
- **مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأُصول والمنهج والمفاهيم** : حسن ناظم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان ، ط ١ ، ١٩٩٤ م .
- **المفكرة النقدية** : د . بشرى موسى صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ط ١ ، ٢٠٠٨ م .
- **مفهوم الشعر عند السيَّاب** : د . عبد الكريم راضي جعفر ، الموسوعة الثقافية ٥٥ ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – العراق ، ٢٠٠٨ م .
- **مقالات في الشعر العربي المعاصر** : د . محمد حسين الأعرجي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد – العراق ، ط ١ ، ٢٠٠٧ م .
- **مقالات في النقد الأَدبي** : ت . س . اليوت ، ترجمة : د . لطيفة الزيات ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ( د . ت ) .
- **مقالات في النقد الأَدبي** : د . إبراهيم حمادة ، دار المعارف – القاهرة ، ١٩٨٢ م .
- **مقدمة في النقد الأَدبي الحديث** : د . عليّ جواد الطاهر ، منشورات المكتبة العالمية – بغداد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٢ م .
- **المكان والجسد والقصيدة المواجهة وتجليات الذات** : د . فاطمة الوهيبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، ط ١ ، ٢٠٠٥ م .
- **من أَعمال الشَّاعِرِ إِيليًا أَبي ماضي الجداول ، الخمائل ، تِبر وَتراب** : دار كاتب وكتاب ، بيروت – لبنان ، ١٩٨٨ م .
- **من قضايا الأَدب الإِسلاميّ** : وليد إبراهيم القصاب ، دار الفكر – دمشق ، ٢٠٠٨ م .
- **مناهج النقد الأَدبيّ** : إنريكِ أندرسون إمبرت : ترجمة د . الطاهر أَحمد مكي ، مكتبة الآداب – القاهرة ، ١٩٩١ م .
- **مناهج النقد الأدبي الحديث** : د . إبراهيم السعافين ، و د . خليل الشيخ ، الشركة العربية المتحدة للنشر والتسويق ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠١٠ م .
- **مناهج النقد الأَدبيّ الحديث** رؤية إِسلاميَّة : د . وليد قصّاب ، دار الفكر ، دمشق – سوريا ، ط ١ ، ١٤٢٨ هـ = ٢٠٠٧ م .
- **منهج الواقعية في الإِبداع الأَدبي** : د . صلاح فضل ، دار المعارف – مصر ، ط ٢ ، ١٩٨٠ م .
- **موجهّات القراءة الإِبدَاعيّة في نظرية النقد الأَدبيّ عند العرب** : د . الرحمن غركان ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ٢٠٠٧ م .
- **موسوعة الإِبدَاع الأَدبيّ** : د . نبيل راغب ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، ط ١ ، ١٩٩٦ م .
- **موسوعة النظريات الأَدبيّة** : د . نبيل راغب ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، ط ١ ، ٢٠٠٣ م .
- **نازك الملائكة الأعمال الشعرية الكاملة** : المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٢ م .
- **النبوءة والسحر قضايا شعرية فِي التراثِ النقدي** : فهد توفيق الهندال ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت – لبنان ، دار الفراشة للطباعة والنشر ، الكويت ، ط ١ ، ١٤٣٠ هـ = ٢٠٠٩ م .

- **نحو نظرية أُسلوبيّة لسانية** : فيلي سانديرس ، ترجمة : د . خالد محمود جمعة ، المطبعة العلمية – دمشق ، ط ١ ، ١٤٢٤ هـ = ٢٠٠٣ م .
- **النَّصّ البلاغي فِي التراث العربي والأوربي** : د . أَحمد درويش ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٩٨ م.
- **النَّصّ وتفاعل المتلقي في الخطاب الأَدبيّ عند المعري** : حميد سمر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ٢٠٠٥ م .
- **نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها** : د . حسن مصطفى سحلول ، اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ٢٠٠١ م .
- **النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس** : إيان كريب ، ترجمة ، د. محمد حسين غلوم ، مراجعة : د. محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، ع ٢٤٤ ، ابريل ١٩٩٩ م .
- **نظرية الأَدب** – القراءة – الفهم – التأويل ، نصوص مترجمة : ترجمة د . أَحمد بوحسن ، دار الأَمان – الرباط ، ط ١ ، ١٤٢٥ هـ = ٢٠٠٤ م .
- **نظرية الأَدب** : رنيه وليك و آوستن وآرن ، تعريب : د . عادل سلامة ، دار المريخ – المملكة العربيَّة السعودية ، ١٤١٢ هـ = ١٩٩٢ م .
- **النظرية الأَدبية الحديثة والنقد الأُسطوري** : حنا عبود ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ١٩٩٩م .
- **النظرية الأَدبيّة المعاصرة** : رامان سِلدن ، ترجمة : جابر عصفور ، دار قباء للطباعة والنشر – القاهرة ، ١٩٩٨ م .
- **نظريَّة التَّلقِّي أُصول وتطبيقات** : د . بشرى موسى صالح ، دار الشؤون الثقافيَّة العامة – بغداد ، ط ١ ، ١٩٩٩ م .
- **نظرية المعنى في النقد العربي** : د . مصطفى ناصف ، دار الأندلس – بيروت ، لبنان ، ( د – ت ) .
- **نظرية النصّ من بنية المعنى إلى سيميائية الدال** : د . حسين خمري ، الدار العربية للعلوم ناشرون – بيروت لبنان ، منشورات الاختلاف – الجزائر العاصمة – الجزائر ، ط ١ ، ٢٠٠٧ م .
- **نظرية النقد الأَدبي الحديث** : د . يوسف نور عوض ، دار الأمين – القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٤ م .
- **النقد الأَدبيّ** : ب . برونل ، د . ماديلينا ، و . د . كوتي ، ج . م . جليسكون ، ترجمة : هدى وصفي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩ م .
- **النقد الأَدبيّ** : كارلوني وفيللو ، ترجمة : كيستي سالم ، مراجعة جورج سالم ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ط ٢ ، ١٩٨٤ م .
- **النقد الأدبي الحديث** : د . محمد غنيمي هلال ، نهضة مصر ، ط ٨ ، ٢٠٠٩ م .
- **النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته** : د . أحمد كمال زكي ، دار النهضة العربية – بيروت ، ١٩٨١ م .
- **النقد الأَدبي الحديث أُصوله ومناهجه** : سيد قطب ، دار الشروق ، ط ٨ ، ١٤٢٤ هـ = ٢٠٠٣ م .
- **النقد الأَدبيّ العربي الجديد في القصة والرواية والسرد** : د . عبد الله أَبو هيف ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٠ م .
- **النقد الأدبي المعاصر مناهج ، اتجاهات ، قضايا** : آن موريل ، ترجمة إبراهيم أولحيان و محمد الزكراوي ، المركز القومي للترجمة – القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٨ م .

- **النقد الأَدبي ومدارسه الحديثة** : ستانلي هايمن ، ترجمة : د . إحسان عباس ، و د . محمد يوسف نجم ، دار الفكر العربي – القاهرة ، ( د – ت ) .
- **النقد الأَدبي ومدارسه عند العرب** قراءة لمراحل تطور علم النقد والعوامل التي طرأت عليه من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث : د . قصي الحسين ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت – لبنان ، ١٤٣١ هـ = ٢٠١٠ م .
- **النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية** : أَرثر أيزرابرجر ، ترجمة : وفاء إبراهيم ، ورمضان بسطاويسي ، المجلس الأَعلى للثقافةِ – القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٢ م .
- **النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية** : عبد الله الغذّامي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، ط ٤ ، ٢٠٠٨ م .
- **النقد الحديث وَالأَدب المقارن** : د . رامي فواز أَحمد الحموي ، دار حامد ، عمان – الأُردن ، ط ١ ، ٢٠٠٨ م .
- **نقد الشعر** : أَبو الفرج قدامة بن جعفر ( ٢٦٠ – ٣٢٧ هـ ) ، تحقيق وتعليق : د . محمد عبد المنعم الخفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ( د – ت ) .
- **نقد الشعر في المغرب الحديث** : عبد الجليل ناظم ، دار التوبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط ١ ، ١٩٩٢ م .
- **النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد** : عمر عيلان ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت – لبنان ، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة – الجزائر ، ط١ ، ١٤٣١ هـ = ٢٠١٠ م .
- **النقد العربي القديم بين الاستقراء والتأليف** : د . داود سلوم ، مكتبة الأندلس – بغداد ، ط ٢ ، ١٩٧٠ م .
- **النقد العربيّ نحو نظريَّة ثانية** : د . مصطفى ناصف ، سلسلة عالم المعرفة ، عدد ٢٥٥ – الكويت ، مارس ٢٠٠٠ م .
- **النقد الفَنِّيّ** : د . نبيل راغب ، دار مصر للطباعة ( د – ت ) .
- **النقد الفَنِّيّ دراسة جَمَاليَّة وفلسفية** : جيروم ستولنيتز ، ترجمة : د . فؤاد زكريا ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية – جمهورية مصر العربية ، ط ١ ، ٢٠٠٧ م .
- **نقد النقد في عُمان أعمال ندوة " النقد الأَدبي والفنّي في عُمان : الواقع والمأمول " ٢١–٢٤ ديسمبر ٢٠٠٨ م** : تحرير د . هلال الحجري ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت – لبنان ، النادي الثقافي ، مسقط – سلطنة عُمان ، ط ١ ، ٢٠١٠ م .
- **نهج البلاغة** للإمام عليّ بن أبي طالب ( عليه السلام ) : جمعه الشريف الرضي : تحقيق الشيخ محمد عبده ، مؤسسة المختار – مصر ، ط١ ، ٢٠٠٦ م .
- **وجوه ومرايا شيء من السيرة وشيء من النقد** : ميخائيل عيد ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، ١٩٩٩م .
- **وحدة النصّ وتعدد القراءات التأويلية في النقد العربي المعاصر** : د . إيمان عيسى الناصر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ، ط١ ، ٢٠١١ م .
- **وظيفة النَّاقِدِ الأَدبيِّ بينَ القديمِ والجديدِ " دراسة فِي تطور مفهومِ التذوق البلاغيّ "** : د . سامي منير عامر ، دار المعارف ( د – ت ) .

## ج – الدوريات


- **الاتجاه البنيوي النَّصِّيّ فِي النقد العربيّ** : د . مؤيد عباس حسين ، مجلة الأَقلام ، عدد ٥ ، ١٩٩٩ م .
- **اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين** : رينيه ويليك ، ترجمة : إبراهيم حمادة ، مجلة فصول ، المجلد ١ ، عدد ٣ ، ١٩٨١ م .
- **اتجاهات تلقي الشعر** : د . لطيفة إبراهيم برهم ، مجلة الأَقلام ، عدد ١ ، ١٩٩٩ م .
- **اتسعت الرؤية فضاقت العبارة** : د. عباس عبد الحليم عباس ، عالم الفكر ، مجلد ٣٢ ، عدد ٢ ، س ٢٠٠٣ م .
- **أَثر السَّيَّاب في الشعر العربي الحديث** : د . سعيد سالم الجريري ، مجلة الأَقلام ، عدد ٥ ، ٢٠٠٢ م .
- **أَحزان ابن زريق الخصوصية البنائية** : د . فهد محسن فرحان ، مجلة الأَقلام ، عدد ٢ ، ١٩٩٩ م .
- **الإِخراج الفَنِّيّ قراءة فِي قصيدة أين الشعر وأين الشعراء ليوسف الصائغ** : فاتن عبد الجبار جواد ، مجلة الأَقلام ، عدد ٢ ، ٢٠٠١ م .
- **أُسلوب كتابة الفنّ القصصي بين الاعتدالِ والجنون** : ليون سرمليون ، ترجمة : ميادة نور الدين ، مجلة الثقافة الأجنبية ، عدد ١ ، ٢٠٠٣ م .
- **الأُسلوبيّة والنَّصّ الأَدبيّ** : حسين بوحسون ، مجلة الموقف الأَدبيّ ، عدد ٣٧٨ ، ٢٠٠٢ م .
- **إشكاليات الجدل المعرفيَّة بينَ النقد وَالأُسلُوبيَّة** : د . عمران الكبيسي ، مجلة الأَقلام ، عدد ١١ – ١٢ ، ١٩٩٣ م .
- **إشكالية التَّلقِّي فِي جدل الحداثة الشعرية** : د . ستار عبد الله ، مجلة الأَقلام ، عدد ٣ ، ٢٠٠٦ م .
- **إشكاليَّة المنهج فِي النقد العربيّ** : د . محمود طرشونة ، مجلة الأَقلام ، عدد ٤ ، ١٩٩٩ م
- **إشكالية المنهج في نقد الشعر الحديث** : د . عناد غزوان ، مجلة الأَقلام ، عدد ٣ ، ١٩٨٦ م .
- **اقانيم التحول الشعرية قراءة أُسلوبيَّة في ديوان " فوضى في غير أوانها "** : د . بشرى موسى صالح ، مجلة الأَقلام ، عدد ٢ ، ٢٠٠٠ م .
- **الاكتمال الناقص** : سعيد الغانمي ، مجلة الأَقلام ، عدد ١ ، ١٩٩٤ م .
- **آلة الكلام من أوراق عائشة نموذجاً** : محمد الجزائري ، مجلة الأَقلام ، عدد ٨ ، ١٩٩٠ م .
- **آليات التشكيل السردي في شعر عبد الكريم راضي جعفر** : د . علياء سعدي ، مجلة الأَقلام ، عدد ٢ ، ٢٠٠٩ م .
- **الإنشائية الهيكلية** : تزفتان تودوروف ، ترجمة مصطفى التواتي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، عدد ٣ ، ١٩٨٢م .
- **أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأَدبيّ** : د . كمال أبو ديب ، مجلة الأَقلام ، عدد ٤ ، ١٩٩٠ م .
- **أنويّة الشَّاعِر من أحكام التشكيل إِلى إثراء الدلالة** : د . محمد صابر عبيد ، مجلة الأَقلام ، عدد ٤ ، ٢٠٠٠ م .
- **البحث عن " الخارج " دراسة في مستويات التشخيص وعلاقاته التناصية في شعر السَّيَّاب** : د . أياد عبد الودود الحمداني ، مجلة الأَقلام ، عدد ٥ – ٤ ، ٢٠٠٦ م .
- **بحث في التلقي** : أحمد محمد ويس ، مجلة علامات ج ٤٩ ، م ١٣ ، ٢٠٠٣ م .
- **بستان عائشة فِي قراءة ثانية الولادة فِي الضريح** : حاتم الصكر ، مجلة الأَقلام ، عدد ٥ – ٦ ، ١٩٩٣ م .
- **بلند الحيدريّ دراسة أُسلوبيّة في هيكلية النَّصّ الشعري** : د . فرحان بدري الحربي ، مجلة الأَقلام ، عدد ٣ – ٤ ، ٢٠٠٥ م .
- **البناء العام للشعر الرمزيّ والأُسطوريّ قراءة فِي شعر خليل حاوي** : محمد رضا مبارك ، مجلة الأَقلام ، عدد ٣ ، ١٩٩٠م .
- **البنى السردية** : الواقعية الشخصية فِي القصيدةِ الملائكيَّةِ : د . علياء سعدي ، مجلة الأَقلام ، عدد ١ ، ٢٠٠٨ م .

- **البنية الأسطورية في شعر السياب بين التناص الإستلابي والمدلولية الانبثاقية** : معين جعفر محمد ؛ مجلة الأقلام ، عدد ٤ ، ١٩٩٩ م .
- **البنية المكانية في شعر عيسى حسن الياسري حقائق وافتراضات** : ماجد الحسن ، مجلة الأقلام ، عدد ٣ ، ٢٠٠٨ م .
- **البياتي من خلال قصيدة " عن وضاح اليمن .. والحب والموت " إشكالية العلاقة بين المناضل الثوري والجمهور في الثورة العربية المعاصرة** : محمد مبارك ، مجلة الأقلام ، عدد ٥– ٦ ، ١٩٩٣ م .
- **البياتي يواجه جمهوره القارئ ، تحولات الشّاعِر ... تحولات القصيدة** ، مجلة الأقلام ، عدد ٦ ، ١٩٩٠ م .
- **بينَ الفرديَّة والأدلجة .. رؤية فِي "** ***الروح الحية*** **" لفاضل العزاوي** : جمال جاسم أمين ، مجلة الأَقلام ، عدد ٢ ، ٢٠٠٩ م .
- **تأثير النسق الاجتماعي على الظواهر الثقافية** : كريم عبد ، مجلة الأقلام ، عدد ٢ – ٣ ، ٢٠٠٤ م .
- **تأملات فِي قصائد العدد الماضي** : د . نادية غازي العزاوي ، مجلة الأَقلام ، عدد ٥ ، ٢٠٠٢ م .
- **التجربة الشعريَّة بوصفها وعياً لاستيعاب التراث نوفل أَبو رغيف يرصع عباءة العمود بمنظومته الشعريَّة** : سلامة الصالحيّ ، مجلة الأَقلام ، عدد ٢ ، ٢٠١٠ م .
- **التجسيد الفني لظاهرة الموت في شعر " فدوى طوقان " وسيرتها الذاتية** : د . أحمد درويش ، مجلة الأقلام ، عدد ٥ ، ٢٠٠٠ م .
- **تجليات الأسلوب والأسلوبية في النقد الأدبي** : أ . بن يحيى فتيحة ، مجلة الموقف الأَدبيّ ، عدد ١٣٩ ، ٢٠٠٧ م .
- **تحليل البنية العميقة للنَّصِّ الأَدبيّ** : رابع بو معزة ، مجلة علامات ، ج ٥٦ ، م ١٤ ، ١٤٢٦ هـ = ٢٠٠٥ م .
- **التحليل البنيوي للخطاب الشعري** : د . فالح علاق ، مجلة الموقف الأَدبيّ ، اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، عدد ٤٣٩ ، ٢٠٠٧ م .
- **تحولات الرمز والقناع عند عبد الوهاب البياتي** : فاضل ثامر ، مجلة الأَقلام ، عدد ٣ – ٤ ، ٢٠٠٧ م .
- **تداخل الإيقاع فِي الشعرِ العراقِي الحديث** : د . فهد محسن فرحان ، مجلة الأَقلام ، عدد ٥ ، ١٩٩٨ م .
- **التداخل النصّيّ بين السياب ومالك بن الريب** : د . حسن جبار شمسي ، مجلة الأَقلام ، عدد ٤ ، ٢٠٠٨ م .
- **التراسل في الشعر العربي القديم** : د . صاحب خليل إبراهيم ، مجلة الأَقلام ، عدد ٦ – ٨ ، ١٩٩٤ م .
- **تشتد الريح ... يتقد الجمر : الشّاعِر مأزوماً** : معين جعفر محمد ، مجلة الأَقلام ، عدد ٥ – ٦ ، ١٩٩٣ م .
- **تشكيل القارئ الضمني في رواية " ريح الجنوب " لعبد الحميد بن هدوقة** : أ . بوقرومة حكيمة ، ، مجلة الخطاب ، منشورات مخبر تحليل الخطاب ، جامعة مولود معمري – تيزي وزو – الجزائر ، عدد ٧ ، ٢٠١٠ م .
- **التصوف فِي شعرِ حميد سعيد** : د . محمد راضي جعفر ، مجلة الأَقلام ، عدد ٢ ، ٢٠٠٠ م .
- **تضاريس الحلم المهاجر** : علي الحلي ، مجلة الأَقلام ، عدد ٤ ، ٢٠٠٠ م .
- **تلقي الخطاب الصوفي قراءة في شرح النابلسي لقصيدة ابن الفارض أرج النسيم** : أ . كريمة حميطوش ، مجلة الخطاب ، منشورات مخبر تحليل الخطاب ، جامعة مولود معمري – تيزي وزو – الجزائر ، عدد ٧ ، ٢٠١٠ م .
- **تلقي النَّصّ الأَدبيّ بين التأسيس والآفاق** : د . حميد مليانى ، مجلة الموقف الأَدبيّ ، عدد ٤٠٣ ، ٢٠٠٤ م .
- **التلقي في القصيدة الأدائية** : د . قيس كاظم الجنابي ، مجلة الأَقلام ، عدد ٥ ، ٢٠٠٢ م .
- **التماثلات والتراجيديا الخفيّة قراءة فِي قصيدة " غزل حلبيّ " لموفق محمّد** : جاسم عاصي ، مجلة الأَقلام ، عدد ٣ ، ٢٠٠٨ م .

- **تمرين فِي القراءة النَّصّ بين منشئه وقارئه " محاولة لكتابة نَصّ القارئ** : داود سلمان الشويلي ، مجلة الأَقلام ، عدد ٥ ، ٢٠٠٠ م .
- **التوظيف الشعري لتقنية التنقيط فِي مجموعة تخطيطات على الجدران** [ لمرشد الزبيدي ] : د . أحمد جار الله ياسين ، مجلة الأَقلام ، عدد ٦ ، ٢٠٠٢ م .
- **ثلاثية / الأَداء والإِيقاع والتأثير في الشعر ( قراءة في غزالة الصبا لكاظم الحجاج )** : جاسم عاصي ، مجلة الأَقلام ، عدد ٣ ، ٢٠٠٠ م .
- **الجازية والدراويش البنيوية – الدلالة** : د . محمد رياض وتار ، مجلة الموقف الأَدبيّ ، عدد ٣٨٨ ، ٢٠٠٣ م .
- **جغرافية التصحر الإنسانيّ قراءة في شعريَّة البريكان** : د . قاسم راضي البريسم ، مجلة الأَقلام ، عدد ١ – ٤ ، ١٩٩٦ م .
- **جمالية التلقي وتجديد تاريخ الأَدب** : د . سعيد الفراع ، مجلة عالم الفكر ، عدد ١ ، مجلد ٣٩ ، ٢٠١٠ م .
- **الحداثة العربية فِي شعر أمل دنقل** : د . سيد البحراوي ، مجلة الأَقلام ، عدد ٧ – ٨ – ٩ ، ١٩٩٥ م .
- **الحداثة في الشعر العربي المعاصر** : محمد سليمان حسن ، مجلة الموقف الأَدبيّ ، عدد ٣٦٣ ، ٢٠٠١ م .
- **حديقة الشاعر غنائيات الذات والسياج الرومانسي** : ماجد السامرائي ، مجلة الأقلام ، عدد ٤ ، ٢٠٠٠ م .
- **الحذف وتوالد الدلالات ، دراسة نقدية دلالية لـ: ديوان " خواصر الماء "** : عبد الواحد محمد ، مجلة الأَقلام ، عدد ٦ ، ٢٠٠٢ م .
- **حركية الزمن وشاعريَّة المكان فِي القصيدةِ العربية المعاصرة فِي العراقِ** : د . فليح كريم الركابي ، مجلة الأَقلام ، عدد ٣ ، ٢٠٠٩ م .
- **حروب أطفأها المطر .. قراءة في ديوان الشَّاعِر نوفل أَبو رغيف** : حميد حسن جعفر ، مجلة الأَقلام ، عدد ٣ ، ٢٠٠٨ م .
- **الحقيقة .. بين التفكيكية والبنيوية** : حوار مع د . شكري عياد ، مجلة الأَقلام ، عدد ٦ ، ١٩٩٠ م .
- **حوار الشَّاعِرة نجاة الزباير لـ" طنجة الأَدبيّة "** : حاورها عبد الكريم واكريم ، مجلة طنجة الأَدبيّة ، ع ٤١ ، ٢٠١٢ م .
- **الحواضن الثَّقَافِيَّةُ وأَنساق إنتاج نصوص النخبةِ واستهلاكِهَا** : د . فائز الشرع ، مجلة الأَقلام ، عدد ١ ، ٢٠٠٩ م .
- **حول قصيدة أَبي زيد السروجي** : عبد الجبار داود البصري ، مجلة الأَقلام ، عدد ١١ – ١٢ ، ١٩٩٦ م .
- **الحياة والموت في شعر نازك الملائكة . الثنائية الضدية والثنائية المتوافقة** : د . عبد الكريم راضي جعفر ، مجلة الأقلام ، عدد ١ ، ٢٠٠٨ م .
- **خطاب الزمن الخالص .. أَو خطاب المكان** : عبد الرحمن علي ، مجلة الأَقلام ، عدد ٣ ، ١٩٩٠ م .
- **الخيال الإبدَاعيّ فِي شعر بدر شاكر السَّيَّاب** : محمد جميل شلش ، مجلة الأَقلام ، عدد ٥ ، ١٩٩٨ م .
- **الذكرى تلاعب النسيان عن محمود البريكان في عوالمه المتداخلة** : حاتم الصكر ، مجلة الأَقلام ، عدد ٣ – ٤ ، ١٩٩٣ م .
- **رشدي العامل صورة من قريب** : م ... ، مجلة الأَقلام ، عدد ٤ ، ٢٠٠٠ م .
- **رفيف وسط فضاءات الموت من ملامح الشعر العراقي في زمن الحرب والحصار** : نادية غازي العزاوي ، مجلة الأَقلام ، عدد ٦ ، ٢٠٠١ م .
- **الرموز التوليدية عند شعراء التسعينات** : د . كرنفال أيوب ، مجلة الأَقلام ، عدد ٢ ، ٢٠١٠ م .
- **رومانسية حميد سعيد** : د . ضياء خضير ، مجلة الأَقلام ، عدد ١ – ٢ ، ١٩٩٣ م .
- **سامي مهدي كما أراه من الطالب إلى الشَّاعِرِ** : خالد عليّ مصطفى ، مجلة الأَقلام ، عدد ٧ – ٨ – ٩ ، ١٩٩٧ م .

- **السلطة الفلسفيّة وأَثرها فِي تشكيل اللغة الشعريَّة** : محمد سالم سعد الله ، مجلة الأَقلام ، عدد ٥ ، ٢٠٠٢ م .
- **سوداوية الأنا والواقع قراءة فِي ديوانِ " حزن فِي ضوء القمر " لمحمد الماغوط** : د . غدير خروبي ، مجلة الأَقلام ، عدد ٢ ، ٢٠٠٩ م .
- **السيمياء والنقد الثقافي** : ارثراسا بيرجر ، ترجمة : د . هناء خليف غني ، مجلة الثقافة الأجنبية ، عدد ٤ ، ٢٠٠٨ م .
- **سيناريو المطر والرصاص تفاعل القصيدة مع الفنون السمعبصريَّة والتشكيليَّة فِي مجموعة عصفور الصمت** : عالية خليل إبراهيم ، مجلة الأَقلام ، عدد ٣ ، ٢٠١٠ م .
- **الشعر والأسطورة مقال في ديوان " عبد الله والدرويش** " : د. ياسين الأيوبي ، مجلة الأقلام ، عدد ٧ ، ١٩٩٠ م .
- **الشعر ومستويات التلقي استراتيجيات التلقي في النقد الأَدبيّ** : د . خالد الغريبي ، مجلة الأَقلام ، عدد ٤ ، ١٩٩٨ م .
- **الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب** : د . رابح بوحوش – الجزائر ، مجلة الموقف الأَدبيّ ، عدد ٤١٤ ، ٢٠٠٥ م .
- **شعريّة الإيقاع السمعي ونبوءة الرؤية الشعريَّة** : د . محمد صابر عبيد ، مجلة الأَقلام ، عدد ٣ ، ٢٠٠٢ م .
- **شعرية التسمية أُسلوبيَّة الشكل السيري في قصيدة العائلة** : د . محمد صابر عبيد ، مجلة الأَقلام ، عدد ٦ ، ١٩٩٩ م .
- **شعرية المكابدة قراءات في الشعر العراقي المعاصر** : د . بشرى البستاني ، مجلة الأقلام ، عدد ٦ ، ٢٠٠١ م .
- **شعريَّة عقد الاستنساخ قراءة ثقافيَّة لصناعةِ الكتاب الشعريّ فِي العراق** : د . صالح زامل ، مجلة الأَقلام ، عدد ١ ، ٢٠٠٩ م .
- **الصورة الفَنِّيّة فِي شعرِ بدر شاكر السَّيَّاب** : د . إبراهيم جنداري ، مجلة الأَقلام ، عدد ٦ ، ١٩٩٠ م .
- **الصورة المجازية فِي الشعر العربي المعاصر مع إشارة خاصة لنظرية ماكس بلاك فِي المجاز** : د . أَديب نايف ذياب ، مجلة الأَقلام ، عدد ١ ، ١٩٩٠ م .
- **ظاهرة المكان فِي شعرِ مصطفى وهبي التل " عرار " البنية والدلالة** : أَحمد المصلح ، مجلة الأَقلام ، عدد ١١ – ١٢ ، ١٩٩٦ م .
- **ظواهر أُسلوبيَّة في شعر شوقي** : د . صلاح فضل ، مجلة فصول ، مجلد ١ ، عدد ٤ ، ١٩٨١ م .
- **عندما يغدو النقد الثقافي حالة من الارتهان للغرب** : محمد الحوراني ، مجلة الموقف الأَدبيّ ، عدد ٤١٩ ، ٢٠٠٦ م .
- **عنف التجربة وجماليات النهج الشعري** : د . محمد صابر عبيد ، مجلة الأَقلام ، عدد ٦ ، ٢٠٠١ م .
- **عيوب الخطاب نسق الولاء .. الأيديولوجيا بدل القبيلة فِي تجربة السَّيَّاب** : د . كريم شغيدل ، مجلة الأَقلام ، عدد ١ ، ٢٠٠٩ م .
- **الغطاء الرمزي والبنائي للتجربة المعاشة** : عبد الرحمن طهمازي ، مجلة الأقلام ، عدد ١ ، ٢٠٠٤ م .
- **فاعلية التصوير في " غريب على الخليج " للسياب"** : د . أَياد عبد الودود الحمداني ، مجلة الأَقلام ، عدد ٣ – ٤ ، ٢٠٠٥ م .
- **فضاء المخالفة وتوطين الحلم** : محمد صابر عبيد ، مجلة الأَقلام ، عدد ٢ ، ٢٠٠٠ م .
- **فِي مشكلاتِ نقد الشعر** : د . عبد الستار جواد ، مجلة الأَقلام ، عدد ٥ ، ١٩٩٠ م .
- **فِي وجد المسافر تجليات الحب فِي شعر رزوق فرج رزوق** : د . عبد الكريم راضي جعفر ، مجلة الأَقلام ، عدد ٤ ، ٢٠١٠ م .

- **القتلى الجميلون وسلطة الطبيعة دراسة لـ" تقريظ للطبيعة " شعر عبد الرحمن طهمازي** : حميد حسن جعفر ، مجلة الأَقلام عدد ٤ – ٥ ، ٢٠٠٤ م .
- **قراءة القصيدة الحرّة** : د . عبد الله محمد الغذاميّ ، مجلة الأَقلام ، عدد ٥ ، ١٩٩٨ م .
- **قراءة في ديوان حلم في مرآة مهشمة للشاعر سلمان الجبوري** : د . جليل كمال الدين ، مجلة الأقلام ، عدد ٣– ٤ ، ٢٠٠٧ م .
- **قراءة في ذاكرة المدينة** : د . نادية غازي العزاوي ، مجلة الأَقلام ، عدد ١ ، ١٩٩٩ م .
- **قراءة فِي قصيدة سامي مهدي العدّاء** : د . ضياء خضير ، مجلة الأَقلام ، عدد ٧ – ٨ – ٩ ، ١٩٩٧ م .
- **القرين انشطار الذات الشعرية في تجربة نازك الملائكة** : فاضل ثامر ، مجلة الأَقلام ، عدد ١ ، ٢٠٠٨ م .
- **قصائد العدد الماضي من الأَقلام أَسئلة وملاحظات** : د . رعد عبد القادر ، مجلة الأَقلام ، عدد ٦ ، ٢٠٠٢ م .
- **قصيدة الخوف فِي الشعر التسعينيات** : عبد العزيز إبراهيم ، مجلة الأَقلام ، عدد ٢ ، ٢٠١٠ م .
- **قصيدة خليل حاوي بين الإبدَاع والإتباع** : د . خالد سليمان ، مجلة الأَقلام ، عدد ١ – ٤ ، ١٩٩٦ م .
- **الكشف عن المستورِ قراءة فِي شعريّةِ محمود البريكان** : عبد العزيز إبراهيم ، مجلة الأَقلام ، عدد ٣ ، ٢٠٠٢ م .
- **لغة التراث وبناء الشعر المعاصر دراسة نقديَّة فِي شعرِ زيارة مهدي** : جاسم محمد جسام ، مجلة الأَقلام ، عدد ٤ ، ٢٠٠٩ م .
- **اللغة الوظيفية والدلالة** : د . فرحان اليحيى ، مجلة الموقف الأَدبيّ ، عدد ٤٤٦ ، ٢٠٠٨ م .
- **ليلة ممطرة : شعر رشيد مجيد ، جريدة بابل** ، السنة الثالثة ، الأَربعاء ٩ ، رجب ، ١٤١٤ هـ = ٢٢ / ١٢ / ١٩٩٣م .
- **المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش دراسة في جمالية التلقي** : د . عبد الباسط الزيود ، مجلة جامعة أُم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ، ج ١٨ ، عدد ٣٧ ، ١٤٢٧هـ .
- **محمد البياتي ... صاحب معلقة الفارس** : د . علي جواد الطاهر ، مجلة الأقلام ، عدد ١ – ٤ ، ١٩٩٧ م .
- **محمود البريكان : شيء من الذاكرة شيء من النقد** : طراد الكبيسي ، مجلة الأَقلام ، عدد ٣ – ٤ ، ١٩٩٣ م .
- **مدخل سوسيولوجي لشعريّة التسعينيات أنموذج تطبيقي** : د . صالح زامل ، مجلة الأَقلام ، عدد ٢ ، ٢٠١٠ م .
- **مدن مؤجلة .. مدن فاضلة التَّلقّي لشعر نوفل أَبو رغيف** : حميد حسن جعفر ، مجلة الأَقلام ، عدد ٣ ، ٢٠٠٩ م .
- **مشروع التحديث في النقد العراقي الحديث مراجعة أُولى** : د . صالح هويدي : مجلة الأديب المعاصر : عدد ٤٦ : ١٩٩٤ م .
- **مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية الغربية ومتغيرات الكلام الأُسلوبي العربي** : يوسف وغليسي ، مجلة علامات ، ج ٦٤ ، مجلد ١٦ ، ١٤٢٩ هـ = ٢٠٠٨ م .
- **مفازات البوح الشعرية قراءة أُسلوبيَّة في قصيدة إشراقات لحميد سعيد** : د . بشرى موسى صالح ، مجلة الأَقلام ، عدد ١ ، ١٩٩٩ م .
- **من النَّصّ إلى العنوان** : محمد بو عزة ، مجلة علامات ج ٥٣ ، م ١٤ ، ٢٠٠٤ م .
- **من النصّ إلى النصّ المترابط** : د . سعيد يقطين ، عالم الفكر ، عدد ٢ ، مجلد ٣٢ ، ٢٠٠٣ م .
- **المنطقة الأصلية بين المؤلف والنصّ** : طراد الكبيسي ، مجلة الأَقلام ، عدد ٨ – ١٠ ، ١٩٩٦ م .
- **موسى والراعي** : جلال الدين الرومي ، ترجمها عن الانجليزية : فاضل خياط ، مجلة الثقافة الأجنبية ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، عدد ٤ ، ٢٠٠٨ م .

- **الموضوعية والعضوية : درّة الأَعشى** : حاتم الصكر : مجلة الأَقلام ، عدد ٦– ٧ – ٨ ، ١٩٩٤ م .
- **نحو نقد عربي** : د.أحمد مطلوب ، مجلة الأقلام ، عدد ٦ ، ٢٠٠٠ م .
- **النَّصّ وطوق السلطة** : عبد العزيز إبراهيم ، مجلة الأَقلام ، عدد ٣ ، ٢٠٠٨ م .
- **النقد الباشلاري** : القطائع والتأثيرات : سعيد بوخليط ، العرب والفكر والعالمي ، عدد ٢٥ – ٢٦ ، ٢٠٠٩ م .
- **النقد الثقافيّ فِي الدراساتِ النقديَّةِ العربية** : د . سمير الخليل ، مجلة آفاق أَدبيَّة ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، عدد ٣ – ٤ ، ٢٠١١ م .
- **الوجهة الإحصائية في الدراسة الأُسلُوبيَّة** : د . صلاح فضل ، مجلة فصول ، مجلد ٤ ، عدد ١ ، ١٩٨٣ م .
- **الوصول إِلى الطريق قراءة في قصيدة " شناشيل ابنة الجلبي** " : د . مالك المطلبي ، مجلة الأَقلام ، عدد ٣ – ٤ ، ١٩٩٣ م .
- **وعي التجربة في الأخطاء رمال تتحرك** : حسن وهيب الكعبي ، مجلة الأَقلام ، عدد ٣ ، ٢٠٠٩ م .
- **الوعي الشعري ومسار حركة المجتمعات العربية المعاصرة** : محمد مبارك ، مجلة الأَقلام ، عدد ٧ – ٨ ، ١٩٩٢ م .
- **ولي دونكم أَهلون القصيدة الأخيرة للدكتور محسن أطيمش** : قدم لها ووضع حواشيها د . خالد عليّ مصطفى ، مجلة الأَقلام ، عدد ٣ ، ٢٠١٠ م .


**د – الرسائل الجامعية**


- **الإبدَاع والتلقِّي في الشعر الجاهلي** : محمد ناجح محمد حسن ، رسالة ماجستير ، كلية الدراسات العليا ، جامعة النجاح الوطنية – فلسطين ، ٢٠٠٤ م .
- **أبها في الشعر السعودي المعاصر دراسة موضوعية فنية** : منصور بن فازع بن أحمد آل ناصر ، رسالة ماجستير ، كلية اللغة العربية وآدابها ، جامعة أم القرى ١٤٢٥ هـ = ٢٠٠٥ م .
- **اتجاهات الباحثين المحدثين في دراسة المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي** : أسراء طارق كامل محمد الغريري ، رسالة ماجستير ، كلية التربية للبنات – جامعة بغداد ، ١٤٢٥ هـ = ٢٠٠٤ م .
- **اتجاهات النقد الفنّي عند أسعد عرابي ، وعز الدين نجيب وطلال معلا** : عبد الله دخيل عوض الثقفي ، رسالة ماجستير ، قسم التربية ، كلية التربية ، جامعة أم القرى ، ١٤٢٧ هـ = ٢٠٠٦ م .
- **اتجاهات نقد رواية نجيب محفوظ (الانطباعي والنفسي والفني)** : داود سلمان بطيخ حسن العنبكي ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٤٢٨ هـ = ٢٠٠٧ م .
- **الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية** : محمد سالم سعد الله الشيخ علي ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ، ١٤٢٣ هـ = ٢٠٠٢ م .
- **أُسلوبيَّة اللغة عند نازك الملائكة** : جبار اهليل زغير ، رسالة دكتوراه ، كلية التربية ( صفي الدين الحلي ) ، جامعة بابل ، ١٤٣٢ هـ = ٢٠١١ م .
- **إشكاليات التلقي في الشعر العربي الحديث – من عام ١٩٢٥ إلى نهايات القرن العشرين** : سهام حسن خضير ، رسالة ماجستير ، كلية التربية للبنات ، جامعة بغداد ، ١٩٩٩ م .
- **الحركة النقدية حول السَّيَّاب** : محمد جواد حبيب محمد ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، جامعة البصرة ، ١٤١٦ هـ = ١٩٩٥ م .

- **الحركة النقدية حول شعر القرن التاسع عشر فِي العراق** : سوادي فرج مكلف ، رسالة دكتوراه ، كلية التربية ، جامعة البصرة ، ١٩٩٦ م .
- **الحركة النقدية حول شعر شوقي ( في مصر ) من ١٩٢١ إلى ١٩٨٦ م** : جبار عودة بدن الشتلاوي ، رسالة دكتوراه ، كلية التربية ، جامعة البصرة ، ١٤١٨ هـ = ١٩٩٨ م .
- **الحركة النقدية حول عبد الوهاب البياتي** : رباح حامد فليح العاني ، رسالة دكتوراه ، قسم اللغة العربية ، كلية التربية ، جامعة الأنبار ، ١٣٢٨ هـ = ٢٠٠٧ م .
- **شعر رشدي العامل دراسة تحليلية فَنِّيّة** : صدام فهد الأَسدي ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، جامعة البصرة ، ١٤١٦ هـ = ١٩٩٦ م .
- **صور الشعراء الفنية قبل الإسلام من منظور المنهج النفسي** : أوراس نصيف جاسم محمد ، رسالة ماجستير ، كلية التربية للبنات ، جامعة بغداد ، ١٤٢٥ هـ = ٢٠٠٤ م .
- **عتبة العنوان فِي الرواية الفلسطينية " دراسة النَّصّ الموازي "** : فرج عبد الحسيب محمد مالكي ، رسالة ماجستير ، جامعة النجاح الوطنية ، كلية الدراسات العليا ، ١٣٢٤ هـ = ٢٠٠٣ م .
- **القراءة بين خصوصية النص وإجراءات المنهج البنيوي** – العراق أنموذجاً : سراج محمد يعقوب ، رسالة ماجستير ، قسم اللغة العربية ، كلية التربية ، جامعة البصرة ، ١٤٣٢ هـ = ٢٠١٠ م .
- **القصَيدة الحُرّة عند شُعَراء العراق الرُوّاد في الخطاب النقدي العراقي** : عبد الكريم عباس حسين كريجي ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٤٢٥ هـ = ٢٠٠٤ م .
- **مستويات التلقي وأَنماطه في القرآن الكريم** : ضحى عبد الستار جبار ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، جامعة البصرة ، ١٤٢٦ هـ = ٢٠٠٥ م .
- **المناهج اللسانيّة وتطبيقاتها في تحليل النَّصّ الشعري** : مجيد مطشر ، رسالة دكتوراه ، قسم اللغة العربية ، كلية التربية ، جامعة البصرة ، ١٤٢٩ هـ = ٢٠٠٨ م .
- **مناهج النقد الأَدبي في العراق من ١٩٨٠ – ٢٠٠٥** : صالح زامل حسين ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٤٢٩ هـ = ٢٠٠٨ م .
- **المناهج النقدية الحديثة في النقد القصصي العراقي الحديث** : محسن تركي عطية ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٩ م .
- **المناهج النقدية في نقد الشعر العراقي الحديث عرض نظري ونماذج تطبيقية** : حسين عبود حميد ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٩١ م .
- **الموت والحياة في شعرِ نازك الملائكة** : إيمان عبد دخيل ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة الكوفة ، ١٤١٨ هـ = ١٩٩٨ م .
- **نظرية التلقي الاتجاهات والأُصول** : ناظم عودة خضر ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٤١٦هـ = ١٩٩٥ م .
- **النقد الأكاديمي في العراق جامعة الكوفة أنموذجاً** : ميثم حياوي عبد نور الحاجي ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة الكوفة ، ١٤٣١ هـ = ٢٠١٠ م .

- **النقد الثقافي تنظيراً وتطبيقاً عبد الله الغذامي أنموذجاً** : أحمد حسون حمادي ، رسالة ماجستير : كلية التربية ابن رشد ، جامعة بغداد ، ١٤٣٠ هـ = ٢٠٠٩ م .


## هـ – الشبكة العنكبوتية للمعلومات الدولية ( الانترنت )


- **اتجاهات النقد الأَدبيّ الحديث فِي الأردن** : د . محمد خرماش ، موقع النَّاقِد الأَدبيّ محمد خرماش .
- **الأُسطورة في شعر السياب** : عبد الرضا علي ، صحيفة المُثقف ، عدد ٢٠٠١ ، السبت ١٤ / ١ / ٢٠١٢ م .
- **الأُسلوب الأَدبيّ مدخل نظريّ** : د . حنا عبود ، مجلة الموقف الأَدبيّ ، عدد ٢٩٨ ، ١٩٩٦ م .
- **حروب أطفأها المطر .. قراءة فِي ديوان الشَّاعِر نوفل أَبو رغيف** : حميد حسن جعفر ، موقع الشاعر نوفل أَبو رغيف .
- **السرقات والتناص في كتاب " العمدة "لابن رشيق القيرواني** : د . عبده يحيى الدباني ، صحيفة الأيام ، عدد ٥٥٨١ ، الأربعاء ١٧ / ١٢ / ٢٠٠٨ م .
- **المعنى .. ذاك الجنين الأسطوريّ للنَّصّ** : د . حبيب مونسي ، مجلة أَصوات الشمال ، الأَحد / ٤ / ٣ / ٢٠١٢ م .
- **المنهج التاريخي في الدراسات الأدبية الحديثة بالمغرب ( محمد بن تاويت التطواني نموذجاً )** : د . محمد خرماش ، الجمعة ، ١٦ ، أكتوبر ، ٢٠٠٩ م : موقع الناقد الأدبي الدكتور محمد خرماش : http://manahijnaqdia.3oloum.org/t15-topic .
- **الْمَنهَجُ فِي نقد الْعَمَل الأدَبي** : د . عبد الفتاح أفكوح ، موقع أكاديمية قامات الثقافية ، http://www.qamat.net/vb/showthread.php?t=10196
- **نحنُ فِي مأزقٍ ثقافيّ شامل** : حوار مع ماجد السامرائي أجراه هاني الخير ، جريدة الثورة [ السورية ] ، الملحق الثقافي ، الاثنين ، ١٩ / ٩ / ٢٠٠٥ م .
- **النَّصُّ الأدبيُّ بين البنيوية واللسانيات** : د. يوسف حامد جابر ، مجلة الموقف الأَدبي ، عدد ٢٨٨ ، ١٩٩٥ م .
- **النقد التكاملي حوار الأسئلة والأجوبة** : د. نعيم اليافي ، مجلة الموقف الأَدبيّ ، عدد ٢٧٣-٢٧٤-٢٧٥ ، ١٩٩٤ م .

## Abstract

In The name of Allah, the Most Gracious, the Most Merciful

Praise is to Allah, Lord of all creatures, and blessing joined with peace of God be upon the seal of the Prophets and messengers (Mohammad) as well as his faithful Companions. Amen

This research deals with literary criticism efforts which have been previously published on an Iraqi magazine *"Al-Aqlam"* extending to the period 1990- 2010. It is titled as *"The Trends of Poetic text Criticism "*, as no unanimous approach deals with the literary criticism; moreover, there are several approaches contribute in one literary trend. Psychological Trend; for instance, has variant approaches: Freud -method, Lacan method, and Yong method. Each approach has its unique view and it somehow differs from another approach even if all approaches contribute on comprehensive view which it is the -psychological view. These fore mentioned methods are achieved on the level of theorization, and they are based on the same environmental rules. What is about the researchers who received the trends through translation?. The critical application in tackling literary texts ensures us that there is no specific enclosed approach can be applied on constant procedures and is applicable on all its details, but the overlap is obvious between all the different approaches. Therefore, it is impossible to depend on a constant inevitable approach because the criticism process is an interaction process between the creative text, the critic and his own literary and critical taste. For these reasons the critical trend is acceptable further than the depending approach.

The period , which covers the articles within the research, is between 1990- 2010, i.e. it extends for about 20 years and the concentration stage of the study was achieved on the last of this period ; in order that the study will be contemporary to the modern- literary criticism movement or to the literary criticism movements which have recently seen the light . This study presently shows unprecedented trends, since it includes for the first time studies about trends of literary criticism never established in the Arabic region; for instance, it includes the Cultural Criticism. For this reason, we'd rather the study be practiced on the recent years of the mentioned period since the Arabic region has witnessed relative stability.

This research is established to deal with selective poetical texts, because it is impossible to deal with all the poetical texts published within the specific mentioned period. The plan has been put by researchers into choosing some agreeable poetical poems samples , the selective process had come according a

certain view since the research obliged itself not to repeat the critic's name more than once , in order to be obtainable for more additional critics' names contribute on one study . The plan is made not to confine the critic's study to be subjected for unique circumstances whether the critic himself is one the followers of a certain trend or vice versa.

These studies published in *"Al-Aqlam Magazine"* are by no means the best studies; however, the magazine includes between its pages many studies that differ between high significance and low -significance in order to let the reader read the magazine objectively.

The research does not display the good studies only but also displays studies under the hopefulness level and the purpose beyond that is to disclose about the defects and to determine its places in order to overcome upon the defects. The research tries to achieve an elaborate discussion and an analytic criticism to the under discussion critical context through active imposed dialogue in order to be capable of stopping at each point worthy of discussion , and lastly can classify each discussed point to be ordered and organized to its principal reference depending on the available critical –publications .

On the other hand, the research can assay each text, and discloses its contents or stops nearer in order to thrill noticeable questions.

The study is distributed among three chapters: the first chapter, *"The Contextual Trends "*, is related to the critics who made their deep comprehending understandable semantics meanings depending on the external environment i.e. the trends related to the factors are out of the text itself to understand the included meaning of the text . The second chapter, titled as *"The Textual Trends"*, is concentrated on the critical achievements that depend on the text itself i.e. the efforts, which try to isolate the text, from the external factors in their approach.

The third chapter, titled as *" Other Trends "* , includes critical efforts , which can not be ordered under neither the textual nor the contextual relation . Eventually the conclusion comes to conclude what is most significant on this study; moreover, the study has been initiated with preface to shortly introduce the reader to *"Al- Aqlam Magazine* ".

Conclusions:

Criticism movements have witnessed many continued turnings and many transformations; each trend may be utilized from the previous -mistaken trends, but after stages of its evolutionism, some of its adopters turn to be exaggerative then the defects occur once more which lead to emerge another trend as a result.

The critical approaches, "Al- Aqlam Magzine" displays, are variant and different knowledge wise and type wise. Some of approaches are on the top of skillfulness and technique; while some of them are less significant.

In addition, the approaches are variants according to the techniques they follow, so they come as (contextual, textual approaches and others).

There is not a perfect application to any trend entirely, but in many -times the procedures violate the application limitedness, or maybe the researcher help himself, by a different approach, which his study adopts , because the creative doing is an art has its own property on estheticism and structure .

Moreover, the creative doing is the outcome product of special essence lives on specific society which it has its own traditions and habits passes through specific history of special events and incidents

This creative discourse or the creative dialogue is targeted to educated receiver of a good quality on culture and language, etc…

Knowing these effecting factors is necessary to the critic of creativity, and it has an active consequence into directing the critical doing; therefore, there is not any critical approach that has the stability and the strictness or may refuse the borrowing from other trends.

In addition, any critical doing has its own way in order to achieve its understandable point into the creative doing or to reveal and discover its nature, its esthetic secret, and its specific structure.

The literary text has significant relation on the establishing process of the critical discourse and its procedures; because the literary text is the main substance of the criticism essence from which the critical process is formulated ; on the other hand , the discourse is not rooted out from the literary text and its procedures.

Finally, praise is to Allah and peace and blessings be upon His honest Prophet . Amen.

# Trends of criticizing poetic context

# In

# “ *AL - Aqlam Magazine* “

# 1990-2010

**Muntather Abdalkhuder Sajet**

**To the council College of Education**

**It is a Requirement to get the M.A Degree in Arabic Language**

**and literature**

**Under Supervision of**

**Dr. Hussien Abod Alhelali**

**1433 A . H ……………..…………………………. 2012 A . D**

# السيرة الذاتية




الاســـــــم : منتظر عبد الخضر ساجت السواديّ

تاريخ الميـلاد : ٢٩ / ١٠ / ١٩٨٢

السكن : العراق – بصرة – قضاء المدينة

الديـــــــانة : مسلم

التـخـصـص : النقد الأدبيّ الحديث

الدرجة العلمية : ماجستير

عنوان الرسالة : اتجاهات نقد النصّ الشعريّ في مجلة الأقلام ١٩٩٠ – ٢٠١٠ .

الهاتف النقال : ٠٧٧٠٧٣١٩٨٧٥

البريد الالكتروني : muntather22@hotmail.com ، mnted28er@yahoo.com

صفحة الفيس بوك : ( منتظر السوادي ، تأملات نقديّة وإبداعيّة )

الهواية : الكتابة الأدبيّة

البحوث :

- قراءة في كتاب " مَذَاهِبُ الأَدَبِ الغَربيِّ وَمَظَاهِرُهُا فِي الأَدَبِ العَرَبيّ الحَديث " : د . سالم أَحمد الحمدانيّ .

- قراءة ثقافيّة في قصة انزلاق ذاكرة للأديبة كاملة بدرانة .

- خصوصية الأدب النسائيّ في قصة حين يموت الحب .

- قراءات نقديّة ونصوص إبداعية متنوعة ، منشورة على صفحات النت والمجلات الالكترونيّة وبعض الجرائد .

_ الفوز بمسابقة صلاح هلال للقصة القصيرة على مستوى الوطن العربي في دورتها ( ١١ ) بالمرتبة الثانية .